

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Lukáš Zelenka

„Zlaté nivy ideálu“: Zobrazené prostory v prozaickém díle Julia Zeyera

„Zlaté nivy ideálu“: Depicted spaces in Julius Zeyer's prosaic works

Praha 24. 12. 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Chtěl bych na tomto místě poděkovat paní doc. Mravcové, že se mé práci věnovala opakovaně i přesto, že mezi jednotlivými návštěvami ke konzultaci vždy uplynula až příliš dlouhá doba. Jsem rád, že jsme si pracovně i lidsky porozuměli.

Dále bych chtěl poděkovat paní dr. Menclové, že si našla čas, aby si práci také přečetla. Přispěla několika dobrými radami.

V neposlední řadě bych chtěl poděkovat i svojí přítelkyni Aničce, své rodině, přátelům a také spolupracovníkům Ottova nakladatelství, jmenovitě řediteli panu Svobodovi, ale i panu Havlovi a dalším, že to se mnou celou tu dobu vydrželi. Vážím si jejich podpory.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného ani stejného titulu.

V Praze dne 24. 12. 2014

Lukáš Zelenka

Abstrakt

Tato práce vykládá možné teoretické přístupy k pojmu prostor v jeho doslovném i abstraktním významu a aplikuje je na prozaické dílo Julia Zeyera. Charakterizuje Zeyerovu poetiku a dále využívá ustálené schéma klasifikace prostoru z hlediska zařazení do konceptů prostoru vyprávění. Postupně analyzuje klima („setting“), za pomoci tematologického i sémiotického přístupu místa („frames“) a univerzum Zeyerovy prózy. Na závěr práce je Zeyerovo dílo vztaženo k teorii chronotopu.

Klíčová slova

prostor, poetika, setting, místo, univerzum, chronotop

Abstract

This work identifies several concepts of space in both its literal and abstract meaning and it applies them to Julius Zeyer's prosaic works. It characterizes his poetics and then it uses categories of the narrative-space form of textual spatiality in order to analyze the setting, the space frames, and the universe of Zeyer's works. In the end these thesis is related to chronotope theory.

Keywords

space, poetics, setting, frames, universe, chronotope

Obsah

Abstrakt, Klíčová slova; Abstract, Keywords

1. Úvod	8
2. Koncepty prostoru	9
2.1. Koncept „prostoru vyprávění“	11
2.2. Poetologické přístupy k prostoru literárního textu	12
2.2.1. Bachelardova fenomenologie básnické imaginace	18
2.2.2. Lotman	18
2.2.3. Pojem chronotopu a teorie Michaila Bachtina	19
2.2.4. Topologie Daniely Hodrové	21
2.3. Shrnutí	22
3. Na křižovatce uměleckých směrů – „popisy“ – prostředky znázornění	23
3.1. Zeyerova „dekadentnost–romantičnost“	24
3.2. Zeyerova „symboličnost“	28
3.3. Zeyerova „secesnost“	29
4. Prostor Zeyerova díla z hlediska zařazení do konceptů prostoru vyprávění	37
4.1. Klima	37
4.1.1. Zeyerův svět „skutečný“	37
4.1.2. Zeyerův svět „snový“	39
4.1.3. Klima kulturně-geografické a sociální	43
4.1.3.1. Evropa	43
4.1.3.2. „Exotika“	48
4.1.3.2.1. Obnovené obrazy	51
4.1.3.3. Habsburské mocnářství	53
4.1.3.3.1. Praha	53
4.1.3.3.2. Praha a Vídeň – Češi a „Němci“	54
4.1.3.3.3. Slovensko – Uhry	57
4.2. Místa	58
4.2.1. Semiotický přístup	58
4.2.1.1. Blízkost a dálka	58
4.2.1.2. Od nízkého k vysokému – Praha ukřižovaná	61
4.2.1.2.1. Hvězdná obloha jako touha	63
4.2.2. Tematologický přístup	65
4.2.2.1. Na útěku – ve vězení	65
4.2.2.2. Zahrada	70
4.2.2.2.1. Zahrada exotická	71
4.2.2.3. Dům	73

4.2.2.3.1.	Dům jako vytoužený ideál.....	74
4.2.2.3.2.	Dům tonoucí	75
4.2.2.3.2.1.	Rozkladnost.....	77
4.2.2.3.3.	Dům jako divadlo	78
4.2.2.3.4.	Brána do neznáma	82
4.2.2.4.	Ve věži.....	86
4.2.2.5.	Čistý venkov – špinavé město	91
4.3.	Univerzum příběhu.....	96
5.	Hledání chronotopu.....	99
5.1.	Horizontála	100
5.2.	Vertikála	102
5.3.	Chronotop touhy po ideálu	107
6.	Závěr.....	116
	Seznam použité literatury	121
	Přílohy.....	126

1. Úvod

Jak už název naší práce napovídá, jejím cílem je zaobírat se z prostorového hlediska ne neobsáhlým prozaickým dílem Julia Zeyera (26. 4. 1841 – 29. 1. 1901), člověka, jehož bychom snad bez nadsázky mohli označit za jednoho z nejscestovalejších Čechů své doby. Jakkoli by se ovšem mohlo zdát, že Zeyerův literární životopis vybízí ke zkoumání dalek a exotiky, nepůjde nám jistě pouze o geografické či cestovatelské záležitosti.

Pojem prostoru se v této práci pochopitelně pokusíme vymezit širěji než jen cestopisně, a ani v těchto případech nepůjde pouze o zachycení onoho místy exotického světa Zeyerovy prózy, jako spíše o souvztažnosti jak v rámci Zeyerova díla, tak i tehdejšího českého kulturního kontextu. V neposlední řadě nás bude také zajímat, zda lze vyhledat ve způsobu, jakým zachází „rozkošník ducha a asketa srdce“¹ ve svých prózách se zobrazením prostoru, nějaké proměny v čase či „vývojové tendence“.

Kvůli délce této práce nebylo možné vyhovět obecnému doporučení Filozofické Fakulty Univerzity Karlovy v Praze začínat každou kapitolu na novém listu, proto na novém listu začíná pouze každá ze šesti hlavních kapitol. Hlavní kapitoly dále členíme podle potřeby, což je pro přehlednost znázorněno jednak číselně v názvu každé kapitoly, jednak graficky v obsahu této práce.

Bibliografické údaje citací i doplňující poznámky uvádíme pod čarou. Pokud bibliografické údaje v ojedinělých případech krátíme (vždy například o případný identifikátor ISBN), je možné dohledat úplný údaj v seznamu literatury na konci práce. Naopak tam, kde to je možné, uvádíme webový odkaz ke zdroji informace, protože se domníváme, že to usnadňuje dnes už stále častější čtení na počítači.

Významnou pomůckou při práci nám byly seznamy Zeyerových próz, jež velmi zpřehledňují orientaci v básnickově díle. Pro případné zájemce si je dovoluujeme je publikovat jako přílohu této práce.

¹ MARTEN, Miloš. *Akkord: Mácha - Zeyer - Březina*. Praha: B. Kočí, 1916. 132 s. Dostupné z:

2. Koncepty prostoru²

Pojem prostoru je jen velmi těžko definovatelný. Slovníky filozofie a literární vědy se o to často ani nepokoušejí, a když už ano, výsledky mohou budit rozpaky.³ Je otázkou, má-li pro nás obecná definice prostoru vůbec smysl. V některých případech jistě ano, zřejmě však jen ad hoc při řešení jednoho určitého intelektuálního problému, kdy lze k tomuto definici uzpůsobit. I v naší práci se spokojíme se zúženým chápáním prostoru tak, jak jej popisují jednotlivé přístupy, které si představíme. Nemyslíme si, že by obecná (chceme-li: filozofická) definice prostoru změnila výsledky naší práce, protože na zcela obecné rovině každý intuitivně chápeme, co to prostor je. Znovu opakujeme, že se snažíme popsat zejména prostory v Zeyerových texty, nikoli uceleně pojednat problematiku prostoru v literatuře.

Výše zmíněný *Handbook* vymezuje čtyři pojetí prostoru (v) textu („textual spatiality“).⁴ „Prostor vyprávění“ („narrative space“), „prostorové figury“ („spatial form of the text“), „prostorovost textu“ („spatial extension of the text“), „situovanost prostoru a textu“ („space that serves as context and container for the text“). O dvou posledních se chci jen zmínit, protože s nimi dál nebudu pracovat, první dvě pojetí si rozebereme šířeji.

O „situovanosti prostoru a textu“ se často hovoří v souvislosti s nově využívanými technologiemi. Když někdo nově přichozímu vypráví příhodu, která se na daném místě právě odehrála, je mluvené slovo (pomyslný text) nějak vztaženo k prostoru, ve kterém se situace odehrává (gesta, zájmena atd.). Popisek na památníku má vztah k určitému místu, k němuž je připsán, a má smysl především v tomto kontextu. Dnes můžeme jít do muzea a poslechnout si průvodce ze sluchátek. Tento čtený text má smysl jakoby jen ve vztahu k objektům, které popisuje a k nimž se vztahuje v prostoru, jenž pro daného posluchače v daném momentu zároveň určuje, omezuje.⁵ Ještě dál můžeme jít s mobilními telefony a GPS. Díky nim se můžeme stát součástí příběhu, který se také odvíjí podle toho, kde se

² Informace z této kapitoly jsou do velké míry shrnutím hesla Space z internetové encyklopedie naratologie: RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013]. Dostupné z: <hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=1708>.

³ Tak třeba NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. 912 s., či [KOL.]. *Filozofický slovník*. Praha: Svoboda, 1976. 555 s., pojem nijak nedefinují. Námi výše zmíněný *Handbook* cituje největší anglický slovník (*The Oxford English Dictionary*) a konstatuje, že ten se dopouští tautologie. Dále v odstavci [3] cituje *The Cambridge Dictionary of Philosophy*: „[Space:] An extended manifold of several dimensions, where the number of dimensions corresponds to the number of variable magnitudes needed to specify the location in the manifold.“ („Široká škála různých parametrů, na které počet parametrů odpovídá počtu proměnných potřebných k určení polohy na dané škále.“)

⁴ RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013], odstavec [9].

⁵ Samozřejmě, jak říkáme, je to jen „jakoby“, protože text pojednávající o středověkém obraze musí mít nějaký vztah k prostoru mimo muzeum, mimo směr, jenž posluchači vytýčil elektronický průvodce.

zrovna nacházíme.⁶ Když jsme ve finském Rovaniemi, tak v našem příběhu sněží. Jakmile ale odletíme na Sicilii na dovolenou, v našem příběhu začne svítit slunce.

„Prostorovost textu“ má co do činění s jeho praktickou realizací, protože text je nějakým způsobem prezentován. Taková prostorovost může být ve spojení se čtenářem či divákem nulová (text „není“; orální podání nebo hudba), jednorozměrná (text je zobrazen na řádku a běží zleva doprava; titulky ve zprávách, čtecích zařízeních apod.), dvourozměrná (tištěný text, film, kresba) i trojrozměrná (divadlo, sochy). Narativ může být dále doplněn obrazem, takže jeho prostorovost se mění, například u ilustrovaných knih, komiksů (promluvy jsou separovány do bublin a ty pak do jednotlivých rámečků).⁷

„Spatial forms“ je už v češtině terminus technicus, který označuje takovou vlastnost textu, jíž bychom mohli popsat jako vzájemnost jeho prvků: „zatímco obrazy sestávají z prostorové kombinace tvarů a barev, texty jsou sledem jazykových znaků. Výjimku z tohoto pravidla představuje *spatial form*, jež nahrazuje časově-sekvenční dimenzi textů dimenzí prostorově-simultánní.“⁸

Pojem se objevil poprvé v eseji Josepha Franka v roce 1945.⁹ Ten se pokoušel mimo jiné analyzovat vztahy mezi časem a prostorem v některých moderních prózách autorů jako Proust nebo Joyce. Vzal si na pomoc úvahu z uměnovědné práce Láokoón, kde se její autor Gotthold E. Lessing zabývá otázkou, jaký je rozdíl mezi sochařským a literárním uměním. Lessing dochází k tomu, že jako vše kolem nás musí být i umění realizováno a přijímáno v čase a prostoru. Zatímco socha je plastická a rozkládá se v prostoru, je to jejím hlavním smyslem a nakonec i požitekem pro diváka, literatura nemá rozměr v tomto smyslu a rozkládá se v čase jako sekvence za sebou jdoucích obrazů, je to proud slov.

Frank si tedy pokládá otázku, jestli tomu tak skutečně je, a dochází k odpovědi, že je Lessingovy příklady třeba vnímat spíše jako krajní teoretické póly, ve kterých se může umělec pohybovat. „[...] a good deal of modern literature makes no sense if read *only* as a sequence [...]“¹⁰ Na příkladech moderních literátů ukazuje, jak je v literatuře „nadvláda“ času narušována rozličnými literárními postupy. Dává za příklad scénu z Paní Bovaryové, která je založena na střídání časově sousledných obrazů a dějů, aby docílila komického vyústění v souběhu Rudolfových tlachů a vyhlášení ceny

⁶ RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013], odstavec [18].

⁷ tamtéž, odstavec [15].

⁸ NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, str. 721.

⁹ FRANK, Joseph. Spatial Form in Modern Literature. In: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991, str. 6–66.

¹⁰ FRANK, Joseph. Preface. In: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991, str. xi.

o nejlepšího pěstitele prasat. V případě Marcela Prousta pak Frank ukazuje, že i když je Proust dáván za příklad právě kvůli „bergsonovské“ práci s časem, ve skutečnosti má vypravěčovo vzpomínání i prostorový charakter. Aby mohl někdy Proust – jak o tom dokonce jeho vypravěčské alter ego samo hovoří – znázornit uplývání času, musí proti sobě postavit dva obrazy, dvě scény či dva světy, v jednom momentu. Jedině tak může čtenář pochopit proměnu v čase, jedině spojením prostorových entit může čtenář pochopit, že došlo k uplynutí času.¹¹

Jen zmiňme, že i tento přístup k pojmu prostoru je velmi zajímavý z hlediska počítačového či internetového světa, kde mohou prostory (tj. místa na internetu, stránky, soubory apod.) existovat jaksi vedle sebe jako paradigma a text se před námi neprotáhá lineárně, ale podle toho, na který odkaz klikneme.¹²

2.1. Koncept „prostoru vyprávění“

Výše jsme zmínili, že naše vymezení prostoru je spíše intuitivní, ale i z tohoto „intuitivna“ jsme už došli k jistému vymezení. Vyjmenovali jsme čtyři možné vztahy mezi prostorem a textem, přičemž tři, pro tuto práci spíše jen teoretické, už jsme blíže specifikovali. Nyní zmíníme „prostor vyprávění“, jemuž budeme v naší práci věnovat hlavní pozornost, i když později ještě poukážeme na souvislost s pojmem spatial forms.

Přisouzení některé z následujících kategorií je už vlastně interpretací textu a lze ji aplikovat zase jen tam, kde je taková interpretace (také) možná. Je potřeba si uvědomit, že nejde o nějaké návody, jak číst texty, jako spíše o stratifikaci různých způsobů interpretace textu z hlediska prostoru. Těžko tedy můžeme jednotlivé přístupy využít efektivně pro analýzu každého Zeyerova díla, uplatnit je lze jen při dílčích interpretacích.

Zmíněná příručka *Living Handbook of Narratology*, z níž v této části práce vycházíme, hovoří o pěti způsobech popisu prostoru narativu: „prostorové rámce“ („spatial frames“), „ovzduší“ či „klíma“ („setting“), „prostor (v) příběhu“ („story space“), „svět příběhu či vyprávění“ („narrative/story world“) a „univerzum vyprávění“ („narrative universe“).

„Rámec“ můžeme chápat jako „místo“, ovšem i v širším významu jako „pohled“. Jde tedy o nějakou lokaci, která je čtenáři v rámci vyprávění ukázána, může jít o ložnici, ale i o krajinu. Z ložnice lze přejít

¹¹ FRANK, Joseph. Spatial Form in Modern Literature. In: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991, str. 21–28.

¹² RYANOVÁ, Marie-Laure. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013], odstavec [20].

do obývacího pokoje, obojí je součástí domu atd. Přechod těchto hranic může být velmi důležitý stejně jako vzájemná souvztažnost a hierarchie jednotlivých rámců.¹³ Jsme si vědomi, že pojem „rámec“ se v české literární vědě nepoužívá, a proto jsme jej nahradili pojmem „místo“, kterému se dále věnujeme v kapitole 4.2. této práce.

Termín „setting“ bychom mohli „převést“ do češtiny v přeneseném slova smyslu. Pojmy „ovzduší“ či „klima“, kterými se zde (snad oproti českým literárněvědným zvyklostem) snažíme přeložit nejednoznačné „setting“, nesouvisí s počasím, ale s „nastavením“ doby, jak jej chápeme v češtině např. ve spojení „dobové klima“. Zahrnovat může čas, místo i sociologické aj. ukazatele (např. německá šlechtická rodina Prahy 19. století).¹⁴

„Prostorem (v) příběhu“ bychom mohli rozumět jednoduše všechna místa, která jsou v díle bytí jen zmíněna. Může jít o místo, kde se odehrává nějaká scéna, ale také o pouze zmíněnou či uvažovanou zemi někde v dále.¹⁵ Tímto pojmem se dále nebudeme zabýrat, protože v zásadě všechny rámce jsou zároveň prostory (v) příběhu, my zde navíc budeme hovořit pouze o rámcích-místech.

Nebudeme se zabývat ani „světem příběhu“, neboť případné souvislosti se nám „rozpuští“ v pojmu klima. Světem příběhu jsou myšlené i ty části prostoru, které sice nejsou explicitně zmíněny, ale na základě nám známého světa je budeme předpokládat. Hovoří-li postava o cestě z Evropy do Argentiny, jistě budeme předpokládat, že musí překonat Atlantik, dojde do Jižní Ameriky atd.¹⁶

„Univerzum“ v sobě zahrnuje všechny již popsané aspekty prostoru, ale je obohaceno i o světy teprve možné, nejen vysněné, ale i předpokládané – zejména, pokud víme, že postavu v nějaké fázi vývoje čeká volba mezi dvěma možnostmi – teoreticky se jí tedy nabízí dva paralelní světy, z nichž nehledě na volbu jeden už pro vždy zůstane jako nerealizovaný na pozadí.¹⁷

2.2. Poetologické přístupy k prostoru literárního textu

V této části práce bychom chtěli vymezit některé poetologické přístupy k literatuře (a prostoru), které později využijeme. Odrazíme se zde od prací Janusze Sławińskiego¹⁸ a Alice Jedličkové.¹⁹ Oba se

¹³ RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013], odstavec [9].

¹⁴ tamtéž, odstavec [10].

¹⁵ tamtéž, odstavec [11].

¹⁶ tamtéž, odstavec [12].

¹⁷ tamtéž, odstavec [13].

¹⁸ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, str. 116–129 (322 s).

zabývají problematikou prostoru v literatuře, ale nesnaží se o nějakou konkrétní interpretaci. Alice Jedličková navíc míří zcela jiným směrem než my, snaží se o rekonstrukci čtenářského vnímání prostoru a dle svých slov hledá smysl poetiky.²⁰ Nechceme zde rozebírat obecné otázky literární teorie, ovšem následující vymezení nám pomůže lépe „situovat“ myšlenkový postup naší práce na pomyslné ose poetiky a vyjasnit, o co se vlastně pokoušíme.

Jedličková i Sławiński podávají detailní klasifikaci různých poetologických přístupů k prostoru. Obě práce jsou si v něčem podobné, logicky i proto, že monografie Jedličkové je mnohem mladší a má na co navazovat (Jedličková dokonce Sławińského cituje). Jedličková kategorie jinak řadí; shodně sice oba badatelé nabízejí ve své klasifikaci po sedmi možných přístupech k prostoru v literatuře, ale Sławiński je prostě vyjmenuje a očíslovuje od jedné do sedmi, zatímco Jedličková rozdělí bádání na dva vědecké proudy.

Pro náš letmý přehled bude nejjednodušší přístup Jedličkové i Sławińského zkombinovat. Jedličková hovoří o vědeckých proudech, z nichž ten první (značí jej A) má za cíl „zkoumání prostoru v návaznosti na zkoumání ontologie literárního díla a jeho vztahu ke skutečnosti“, zatímco ten druhý je charakterizován jako „sémantika literárního prostoru“ (B) a dále členěn na sémantiku v užším smyslu (B1) a tematologii (B2).

Jedličková popisuje první proud (A) jako „průzkum obecných podmínek reprezentace prostoru v literárním díle.“²¹ Sławiński k tomu poznamenává, že jde o „mnohé filozofické úvahy – spekulativního charakteru – týkající se povahy a formy literárního prostoru, který je chápán jako analogie nebo určité přeonačení prostoru fyzického.“²² Podle nich se jedná především o práci Romana Ingardena. Dovolíme si zde v souladu s jejich výklady z Ingardena ocitovat pasáž, která charakterizuje, co měli Jedličková a Sławiński na mysli: „v literárním díle nás zajímají [...] čistě intencionální koreláty vět. V určitém konkrétním díle jich je přesně tolik, kolik v něm je vět. Dozvídáme se o nich v takovém pořadí, v jakém po sobě následují věty, které je označují, a toto pořadí je zároveň spoluurčuje. Smysly příslušných vět však přitom vymezují ještě i jiné věcné spojitosti mezi jejich obsahy. Předmětné stavy *téhož* předmětu tvoří celek a spojují se navzájem buď příčinně, nebo prostorově, anebo konečně podle toho, zda v čase vystupují simultánně anebo zda následují po sobě. Každý z těchto stavů nám odkrývá daný předmět z jiného aspektu nebo za jiných okolností a tím, jak se s těmito aspekty postupně seznamujeme, získáváme o předmětu stále nové

¹⁹ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. 271 s. Dostupné z: <<http://eknihy.nkp.cz/search/handle/uuid:ca74f03a-e38d-11e0-a51e-001e4ff27ac1>>.

²⁰ tamtéž, str. 13.

²¹ tamtéž, str. 88.

²² SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 120.

poznatky. Existují však i předmětné stavy, ve kterých nevystupuje věc jedna, ale věcí mnoho; v tomto případě se pak „předmětný stav“ stává celou předmětnou situací. Z řady takových situací se dozvídáme o osudech mnoha předmětů, existujících v různých vzájemných vztazích. A tak se před námi v průběhu četby odkrývá určitý zvláštní, sám pro sebe existující svět věcí, lidí, událostí a příhod, který má svou vlastní dynamiku a emocionální atmosféru.“²³

Zmiňme zde ještě, že v úvahách o ontologii literárního díla a jeho vztahu ke skutečnosti (A) se Jedličková věnovala i „výklad[u] prostoru jako složky fikčního univerza v rámci teorie fikčních světů“. ²⁴ K této oblasti literárního výzkumu se ale Sławiński nevyjadřuje, protože v době, kdy svůj text píše, jsou podobné úvahy ještě „na houbách“. Za představitele teorie fikčních světů uvedme jména jako Umberto Eco, Lubomír Doležel či již zmíněná Ryanová. Ta se například zabývá fenoménem map v literatuře. Každý příběh kreslí podle ní svou pomyslnou mapu na základě údajů v něm obsažených. Tyto mapy se generují přímo v procesu čtení, ale můžeme je i „zhmotnit“ (např. zakreslit). Někdy je autor namaluje přímo, jako např. Tolkien v Pánovi prstenů, a jsou součástí příběhu.²⁵

Pod „sémantik[ou] literárního prostoru“ (B) si Jedličková představuje dvě kategorie literárněvědného výzkumu. První dle ní „vychází z fenomenologie a zkušenost prostoru shledává v literárních prostorových archetypech; v důsledku toho někdy opomíjí historickou, kulturní a žánrovou ukotvenost.“²⁶ Podle Sławińského jde o „připomínky archaismu kolektivního podvědomí, variace několika základních témat existujících v celé historii [...]“.²⁷ Jako druhou kategorii uvádí Jedličková (Lotmanův) semiotický přístup. „Jedná se například o takové otázky jako: prostorové koreláty společenské hierarchie; ‚vlastní‘ a ‚cizí‘, všední a sakrální (spojené se společenskou praxí a odpovídající nehybnosti či fantasmagorickým nárokům), prostory obrany a prostory napadení; ustálené morální, estetické nebo světonázorové hodnocení míst, oblastí, směrů, světových stran, krajín jsou vysvětlovány z hlediska mytologie, náboženství, společenských ideologií atd.“²⁸

Kromě Gastona Bachelarda, ke kterému se ještě vrátíme, připomíná Sławiński i „otce“ analytické psychologie Carla Gustava Junga, který ústředním pojmem své tzv. hlubinné psychologie učinil „archetyp“. Dovolím si zde uvést ještě Martina Heideggera, například jeho interpretaci Traklovy básně Zimní večer,²⁹ kterou vzpomíná i Christian Norberg-Schulz ve své knize *Genius loci*. Norberg-

²³ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967. 277 s.

²⁴ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 88.

²⁵ RYANOVÁ, Marie-Laure. Literární kartografie – mapujeme území. In: AMBROSOVÁ, Veronika et al. *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze, 2004, str. 175–200.

²⁶ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 88.

²⁷ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 120.

²⁸ tamtéž, s. 119.

²⁹ Heideggera zde jmenujeme hlavně jako reprezentanta fenomenologie, i když zmíněná interpretace slouží spíše k uvedení obecného problému řeči a mluvení. Báseň je zde chápána jako vhodný příklad promluvy, která je

Schulz stojí fenomenologickým úvahám velmi blízko, ovšem jeho předmětem je architektura a klade si otázky po vztahu člověka k „místu“, i „umělému“ (nějak dotvořenému člověkem).³⁰

Lotmanovská teorie sémantických polí ovšem podle Jedličkové „při aplikaci na zkoumání prostoru v jednotlivých dílech vede leckdy k rigidním analýzám prostorové motiviky, jež ve výsledku vtěsňávají individuální reprezentaci prostoru do předjednaných schémat, zvláště opozic typu ‚prostor sakrální‘ – ‚prostor profánní‘ apod.“³¹

Když Ślawiński hovoří o „prostoru, který můžeme najít v tradici kompozičních schémat, široce chápané speciální topiky, deskriptivních metod, předpokladů určujících významovou hodnotu prostorových zobrazení obsažených v dílech atd.“³² definuje tím vlastně poslední poetologický okruh vědeckého zájmu, jak je vyčlenila Jedličková (B2), říká mu „sémantika prostoru jako (historická) poetika a tematologie“.³³ „Hlavní pozornost je soustředěna na konvenční pojmy — vlastní obdobím, literárním kulturám, proudům nebo žánrům. Byla by to oblast — obecně řečeno — historické poetiky.“³⁴

Jedličková uvádí tři možné příklady, z nichž dvěma se ještě později budeme věnovat. Jmenuje „[...] Bachtinův chronotop jako dobově příznačný a žánrově vázaný ustálený vztah určité syžetové konstrukce a prostoru, vycházející z předpokladu, že literární čas a prostor vždy určitým způsobem zrcadlí historicky a kulturně dané chápání těchto dvou kontinuí; umožňuje především sledovat proměny žánrových struktur [...]“³⁵ Dále Jedličková popisuje „typologie narativních prostorů navazujících na historickou poetiku románu“,³⁶ přičemž se důkladně věnuje dílu Gerharda Hoffmanna.³⁷ A konečně „literární topologie; zkoumá žánrovou distribuci, stavebnou funkci a významy (a to zvláště symbolické) jednotlivých prostorových jednotek a jejich konfigurací v diachronní perspektivě [...]“³⁸

Ślawiński pojímá svůj výklad ještě šířeji než Jedličková a hovoří o dalších třech přístupech. Jeden z nich (v jeho článku je označen číslem 3) bychom mohli vztáhnout k chápání prostoru ve smyslu spíše

formou existence řeči. Proslovení „zve“ smysl do prostoru přítomnosti. HEIDEGGER, Martin. Řeč. In: *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2006, str. 43–76.

³⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. 219 s.

³¹ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 88–89.

³² ŚLAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, str. 118.

³³ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 89.

³⁴ ŚLAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, str. 118.

³⁵ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 89.

³⁶ tamtéž

³⁷ Tomu se zde věnovat nebudeme, je to právě smyslem citované práce Alice Jedličkové, jejíž poetologické a „čtenářské“ směřování jsme už zmínili výše.

³⁸ tamtéž, str. 89.

lingvistickém: „Další sféru zájmů vytyčují úvahy o prostorových představách, zakořeněné ve významovém systému jazyka, a jejich literárních návaznostech a ‚prodlouženích‘. Ústřední postavení zaujímá problematika sémantických polí spojených s kategorií prostoru; předmět analýz a interpretací je dán užitím odpovídajících lexikálních a frazeologických jednotek, metaforických výrazů atd.³⁹ Možnosti obsažené v jazyce jsou jakoby nulovým stavem; nad nimi vyrůstají individualizované významově-stylistické systémy – textu, skupiny textů, individuální řeči nebo subkódu prostředí –, v nichž jazykové prostorové představy druhotně podléhají zesílení (nebo zeslabení), reinterpetaci, zhodnocování.“⁴⁰ Těžko říci, jestli už má Sławiński na mysli něco, co dnes Ryanová nazývá „spatial metaphors frozen into ordinary language“ („prostorové metaforvy vryté do jazyka“). Jmenuje Lakoffa, Johnsona i Turnera⁴¹ a v různých souvislostech též další „kognitivisty“,⁴² kteří vycházejí z fenomenologie a podle nichž jsou schémata prostorové zkušenosti zachyceny v (např.) metaforickém jazyce. Považují tak tuto zkušenost za rozhodující pro jazyk i myšlení.

Sławiński se také zmiňuje o případě, kdy je prostor chápán abstraktně, jako vztahy v určitém modelu. Zmiňuje například Proppův model, kde jsou postavy „funkcí“ zapadající do určitého schématu a veškeré vztahy jsou dále tímto schématem určeny: „Například: postava se ukazuje být konfigurací rysů, fabule systémem „akčních kruhů“ (Proppův termín), tj. souborů narativních funkcí rozmístěných kolem jednotlivých hrdinů; postava vypravěče je pojímána v kategoriích odstupů a umístění vůči vyprávěnému příběhu (blízko, daleko, vedle, za, před, uvnitř atd.).“⁴³ Daniela Hodrová zmiňuje Sergeje Jurjeviče Někljudova, který „ve studii věnované sepětí prostoročasových vztahů se syžetovou strukturou v ruské bylině mluví o ‚funkčních polích‘, a rozšiřuje tak na místa Proppovu teorii pohádkových postav jakožto funkcí.“⁴⁴

Abychom celý tento pro někoho možná únavný přehled uzavřeli a nějak shrnuli, vypomůžeme si ještě poznámkou, která Jedličkové jakoby „vyklouzla“ v jiné části jejího výkladu. Vyjmenovává tři možné

³⁹ Nelze se ubránit dojmu, že i zde částečně odpovídá Sławińského popisu Lotmanův výklad o prostorových vztazích mezi neprostorovými pojmy a překročení hranice mezi sémantickými poli.

⁴⁰ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 118–119.

⁴¹ LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaforvy, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. 282 s. ISBN 80-7294-071-6. Zajímavá je třeba i Turnerova interpretace básně The Jasmine Lightness of the Moon: LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More Than Cool Reason: Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago, Londýn: University of Chicago Press, 1989. 282 s. ISBN: 978-0226468129.

⁴² Jmenujme například i Jerzyho Bartmińského nebo Renatu Grzegorzcykovou, o kterých Ryanová sice nemluví, ale rázu Sławińského textu by byli možná blíže. Jakkoli mohou být otázky tělesnosti spojené s lidským myšlením a jazykem vlastně „na úsvitu“ našich úvah a my zde v žádném případě nechceme popírat dosavadní bádání tohoto typu, naše úvahy se jednoduše ubírají jiným směrem.

⁴³ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 12.

⁴⁴ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 23.

přístupy ne tak k prostoru, jako spíše k literatuře vůbec. Nazývá je „poetikami“: „technologicko-recepční“, „morfologickou“, „sémiotickou a tematologickou“.

Jedličková ve své práci operuje s pojmy jako „experencialita“, „naturalizace“ či „zakoušení prostoru“ a snaží se do jisté míry rekonstruovat z textu čtenářskou zkušenost („příčiny čtenářského zaujetí“).⁴⁵ Zkoumá „prostorovost“ jako „*vlastnost fikčního světa* konstruovaného vyprávěním a také jeho *účinek* [...]“⁴⁶ („dojem prostorovosti“). Tento způsob poetiky sama pojmenovává jako „technologicko-recepční“.⁴⁷

Další přístupy vymezuje jako poetiku „morfologickou“ (ta podle Jedličkové říká „tento konstrukt řadí dílo k...“), dále „sémiotickou a tematologickou“ (ta dle ní říká „tento konstrukt znamená...“).⁴⁸ Bez ohledu na rozlišení těchto dvou typů řekněme, že sémiotická (Lotmanovy opozice vysokého, nízkého...) a tematologická (literární topologie Daniely Hodrové) či morfologická (Bachtinův chronotop) poetika by zkoumaly především sémantiku prostorových konceptů, která má nějaký obecnější, neindividuální, symbolický (či v důsledku) historický rozměr a není ohraničena strukturou jednoho konkrétního díla. Takové přístupy jsou naší práci bližší a budeme se z nich snažit vycházet.⁴⁹

S Jedličkovou se shodujeme také v názoru, že „utváření fikčního prostoru“ je třeba považovat „za výsledek komplexní funkce narativního textu, nikoli jen dílčích prostředků reprezentace.“⁵⁰ To znamená, že prostor může být textem též implikován a prostorové může být i to, co není jako prostor přímo popsáno či pojmenováno.⁵¹ Také Marie-Laure Ryanová, která napsala v *Handbooku* heslo „Space“, konstatuje, že prostor budeme nějakým způsobem předpokládat i u Forstrový (zdánlivě neprostorové a zřejmě v historii nejkratší) pohádky: „Král zemřel, a pak smutkem zemřela i královna.“⁵²

⁴⁵ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 23.

⁴⁶ tamtéž, str. 26.

⁴⁷ Zde zároveň můžeme uzavřít Ślawiňského pomyslnou „heptalogii“, přičemž si dovolíme jím preferovaný přístup označit jako „technologický“, tj. podobný tomu, jak k textu přistupuje Jedličková, ovšem bez apelu na zkoumání vztahu čtenáře a textu.

⁴⁸ tamtéž, str. 57.

⁴⁹ Dodejme, že v našem souboru přístupů k literárnímu prostoru nám ještě schází „zkoumání vztahu mezi skutečností a literárním dílem“, tedy pojem „mimetické topografie“. HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 326.

⁵⁰ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 68.

⁵¹ Ponechme stranou její polemiku se Ślawiňským, jestli „dojem prostorovosti“ vzniká díky alespoň nějakému popisu (Ślawiňski), nebo skrze „veškeré informace [...] které nutně implikují prostor“. Nejde nám o to, která složka textu budí dojem prostorovosti, vystupujeme zde jako čtenáři a tento dojem už máme.

⁵² FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace & company, 1927. 250 str. Citováno podle RYANOVÁ, Marie-Laure. Space [...] Vyšlo i slovensky: FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971. 136 s.

2.2.1. Bachelardova fenomenologie básnické imaginace

„[...] dům je naším koutem světa,“⁵³ vyhrkne Gaston Bachelard. Co tím ale myslí, když tvrdí, že „[...] dům je jednou z největších sil, které integrují lidské myšlenky, vzpomínky a sny?“⁵⁴ Domníváme se, že podle Bachelarda si lidská mysl „vytváří“ prostorové koncepty jako „obaly“ pro jinak příliš mlhavé, plynulé, a proto prchavé myšlenky či představy, které takto může udržet, uzemnit a „použít“. Této schopnosti říká obraznost: „[...] jakmile se život zabydluje, chrání, zakrývá, schovává, obraznost sympatizuje s bytostí, jež obývá chráněný prostor. Obraznost prožívá ochranu ve všech nuancích bezpečí, od života v těch nejhmotnějších ulitách až po nejsubtilnější skrývání v prostém mimetismu povrchů. [...] Také stín je obydlím.“⁵⁵

„Dům je skutečným nástrojem topoanalýzy, a nástrojem velmi účinným právě proto, že jeho použití je obtížné. Dům je totiž na první pohled předmětem s přísnou geometrií. Máme sklon analyzovat jej racionálně; jeho první skutečnost je viditelná a hmatatelná. Je vytvořena z dobře opracovaných kusů a pevně spojených krovů. Převládá v něm přímka. Olovnice na něm zanechala znamení své moudrosti, své rovnováhy. Takový geometrický předmět by měl vzdorovat metaforám, které berou za své lidské tělo a lidskou duši. Transpozice do lidského stavu se však odehraje okamžitě, jakmile dům přijmeme jako prostor vzpruhy a intimity, jako prostor, který má soustředit a bránit intimitu. Pak se mimo veškerou racionalitu otevírá pole snovosti.“⁵⁶

Je jasné, že Bachelardovi nejde v jeho výkladu o nějaký návod k systematickému čtení básnického díla, jako spíše o „systematické psychologické studium krajin našeho intimního života [...]“⁵⁷ Není tedy Bachelardův přístup metodou, ovšem zcela umlčujícím argumentem a podnětem k analýze prostorových konceptů vůbec.

2.2.2. Lotman

Lotman se zamýšlí nad tím, že i pojmy jako „všetko“ máme tendenci popisovat za pomoci prostorových atributů. Pojmy i celé texty tak mohou vytvářet určité vztahy, jež bude čtenář vnímat

⁵³ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, str. 30.

⁵⁴ tamtéž, str. 32.

⁵⁵ tamtéž, str. 143.

⁵⁶ tamtéž, str. 67.

⁵⁷ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst. In: HODROVÁ, D. (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 13.

prostorově: „Takto sa štruktúra priestoru textu stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu jazykom priestorového modelovania.“⁵⁸

„Z tohto vyplýva možnosť priestorového modelovania pojmov, ktoré samy osebe nemajú priestorovú povahu. [...] Už na úrovni nadtextového, čisto ideologického modelovania je jazyk priestorových vzťahov jedným zo základných prostriedkov chápania skutočnosti. Pojmy ‚vysoký – nízky‘, ‚pravý – ľavý‘, ‚blízky – vzdialený‘, ‚otvorený – zatvorený‘ [...] sú materiálom na vybudovanie kultúrnych modelov s vôbec nie priestorovým obsahom a nadobúdajú význam: ‚hodnotný – nehodnotný‘, ‚dobrý – zlý‘, [...] ‚smrteľný – nesmrteľný‘ atd.“⁵⁹

Lotman tak vlastne hovorí, že určité priestorové relácie lze vztáhnout i k obecnějšímu, symboličtějšímu významu, a že tyto vztahy může kultura přenášet a uchovávat: „Historické a národnojazykové modely priestoru sú organizujúcou základňou pre výstavbu ‚obrazu sveta‘, tj. komplexného ideologického modelu, ktorý prislúcha danému typu kultúry. Na pozadí týchto konštrukcií sa stávajú významovými aj čiastkové priestorové modely, vytvárané tým alebo oným textom alebo skupinou textov. Tak napríklad v Ťutčevovej lyrike stojí ‚vrch‘ proti ‚spodku‘ popri interpretácii v systéme ‚dobro — zlo‘ [...]“⁶⁰

„[...] miestom dejov nie sú len opisy krajiny a dekoratívneho pozadia. Celé priestorové kontinuum textu, v ktorom sa odráža svet objektu, tvorí akýsi topos. [...] za zobrazením vecí a predmetov, v ktorých obklopení konajú postavy textu, vzniká systém priestorových vzťahov, štruktúra tópu. Pritom štruktúra tópu v dôsledku toho, že je princípom organizácie a rozloženia postáv v umeleckom kontinuu, vystupuje ako jazyk na vyjadrenie iných, nepriestorových vzťahov textu.“⁶¹

2.2.3. Pojem chronotopu a teorie Michaila Bachtina

Jedličková asi správne poznamenáva, že Bachtinova koncepcie patrí „k inventáři povinných metodologických úliteb v bádání o narativním prostoru“, zároveň si je však vedomá, nakoľko je Bachtinův příspěvek přínosný.⁶² Podstata Bachtinova práce je řečeno by se „revoluční“, a proto nemůže nepřinášet „materialistické“ otázky. Bachtin se v jádru své studie ptá po otisku předmětného světa ve světě románovém a po vztahu autora i čtenáře k textu a ke světu, v němž žijí. „Dílo a svět v něm zobrazený vcházejí do reálného světa a obohacují jej a naopak reálný svět vchází do díla a do světa v něm zobrazeného jak v procesu jeho vytváření, tak i v procesu jeho další existence v podobě

⁵⁸ LOTMAN, Jurij Michajlovič. Kompozícia slovesného umeleckého diela. In: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, str. 250.

⁵⁹ tamtéž, str. 250–251.

⁶⁰ tamtéž, str. 251.

⁶¹ tamtéž, str. 263–364.

⁶² JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 57.

věčného obnovování díla v tvůrčím vnímání posluchačů-čtenářů. Tento proces vzájemného doplňování a směny má pochopitelně také chronotopickou povahu: uskutečňuje se v historicky se vyvíjejícím sociálním světě a neodtrhuje se přitom od proměňujícího se historického prostoru.⁶³ Bachtin dokonce používá pojmu „реальный исторический хронотоп“.⁶⁴ Teprve tento je nějak zachycen či zpracován v literatuře v procesu psaní, přičemž recepcí „романных хронотопов“⁶⁵ je odvislá také od čtenáře, jenž je dotváří vlastním historickým „vkladem“.⁶⁶

Bachtinovi vykladači se shodují, že pojem chronotopu není zcela jasně vymezený⁶⁷ a lze mu rozumět na několika rovinách.⁶⁸ Chronotop může být „větší“ či „menší“ a jeden chronotop v sobě může zahrnovat další.⁶⁹ Může být popisem postav a jejich rolí („chronotop idylly pracovní (při zobrazování rolnické práce)“),⁷⁰ motivu (Bachtin například hovoří o „chronotopu cesty“, jenž může mít v různých dílech rozličnou „funkci“, čili vlastně mluví o motivech, které mají v různých dílech rozličnou realizaci) a zápletky (chronotop je jakési „zprostornění“ motivu, je jeho realizací v čase a nakonec vlastně narativním postupem: „Předně je evidentní jejich význam syžetový. Představují centra, ze kterých se organizují základní syžetové události románu.“),⁷¹ žánru (tedy je zařazen k určitému typu vyprávění: „Lze přímo říci, že to je právě chronotop, co určuje žánr a žánrové tvary [...]“)⁷² a na obecné rovině používá Bachtin chronotop i k popisu mimoliterární skutečnosti, ve které se pohybuje čtenář, jenž má taktéž „chronotopickou pozic[i]“ a „obnovující funkc[i] (v procesu existence díla)“.⁷³

Nespokojíme-li se pouze s „překladem“ pojmu chronotop z řečtiny nebo s oblíbenou citací Bachtinova tvrzení, že čas je natolik spojený s prostorem, až je od něj vlastně neoddělitelný či neodmyslitelný („čas jako čtvrtá prostorová dimenze“),⁷⁴ musíme se jej pokusit popsat alespoň velmi obecně. Michael Holquist, definuje chronotop jako analytický útvar („a unit of analysis“) popisující

⁶³ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 374.

⁶⁴ БАХТИН, Михаил Михайлович. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике*. In: Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975, str. 235.

⁶⁵ tamtéž, str. 236.

⁶⁶ Jen na okraj: Mohli bychom tedy říci, že Bachtinův výklad se opírá „zvláště o poetiku historicky uzavřených forem“, když tyto podle něj nejsou nikdy zcela uzavřeny? JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, str. 56.

⁶⁷ Například Michael Holquist, který je překladatelem a teoretikem Bachtinova díla. HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bahktin and his World*. London: Routledge, 1990. ISBN 0-203-44031-5. Dostupné z:

<<http://www.stiba-malang.ac.id/uploadbank/pustaka/MKSASTRA/BAKHTIN%20&%20HIS%20WORLD%20BOOK.pdf>>.

⁶⁸ JAIRETH, Subhash. The Chronotope and Its Significance in Literary Narratives. In: *Theatre of the times of Socrates, Lunin and Nero: Time and space in Edvard Radzinskii's trilogy 'Theatre of the Times ...'* Disertační práce. Canberra: The Australian National University, 1996, str. 39–67. Vedoucí práce Rosh Ireland. Dostupné z: <<http://hdl.handle.net/1885/49343>>.

⁶⁹ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 372.

⁷⁰ tamtéž, str. 370.

⁷¹ tamtéž, str. 370.

⁷² tamtéž, str. 222.

⁷³ tamtéž, str. 376.

⁷⁴ tamtéž, str. 222.

texty vzhledem k povaze a vztahu časových a prostorových kategorií v něm obsažených. Chronotop je východiskem pro čtení textů jako chápání hybných sil kultury, ze které tyto texty vyrůstají.⁷⁵ „Evoluce románového žánru není jen evolucí typů promluv a idejí, ale také postupného osvojování reálného historického času, prostoru a člověka, uskutečňovaného prostřednictvím schémat časoprostorových vztahů – takzvaných chronotopů [...]“⁷⁶

2.2.4. Topologie Daniely Hodrové

Hodrová si příliš nepohrává s pojmy „skutečnost“ či „realita“, hovoří čistě o literatuře a její bádání je „revolučních“ otázek prosto. I tak do jisté míry z Bachtina vychází,⁷⁷ ovšem významově možná příliš přetížený pojem chronotopu si rozdělila na „téma“ („topoi“)⁷⁸ a „místo“ („topos“), aby zachovala, ale zároveň i odlišila potenci „časoprostoru“ nést nejen prostorovou a časovou informaci, ale i nějakou „událost“, „příběh“ či „zápletku“ (tedy „pohyb“, onu neodlučitelnost času a prostoru). Tak se Hodrové pomyslně uvolnily ruce a nemate čtenáře úvahami o tom, jakých všech významů chronotop nabývá. Hodrová může metodologicky odlišit, čím se chce momentálně zabývat.

I kdyby Hodrové práce budila dojem, že jde jen o „statickou“ poetiku (literárních) míst,⁷⁹ není tomu tak. Jen se její pojetí od Bachtinova lehce odlišuje. I v jejích výkladech jsou sice s místem spojeny i postavy či zápletky, avšak každé literární (a toto slovo podtrhněme) místo jako by už bylo příběhy „předzjednáno“ a „zabydleno“ dopředu. Souhrn těchto příběhů může dokonce dávat do budoucna význam nově „vzniklým“, tj. napsaným místům: „Na těchto syžetově-prostorových strukturách se pak zakládají určité žánry nebo žánrové typy [...] místa jsou [...] žánrem *předurčena* k určitému ději, určité události, ‚nesou‘ si tuto událost tak říkajíc v sobě [...]“⁸⁰

⁷⁵ HOLQUIST, Michael. Chronotope [Glossary]. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1982, str. 425–426.

⁷⁶ SVATOŇ, Vladimír; HODROVÁ, Daniela. Literatura a problém tvůrčího subjektu. In: BAKHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 463.

⁷⁷ Ačkoli je i překladatelkou Bachtinova díla, má Daniela Hodrová samozřejmě mnohem širší obzor zájmu a není jen Bachtinovo pokračovatelkou. Svě i Bachtinovo dílo zasazuje do patřičného kontextu topologie a tematologie.

⁷⁸ Pojem „topoi“ může podobně jako chronotop znamenat mnoho, ovšem domníváme se, že Hodrová jej používá v těchto intencích, tedy že topoi je více téma než topos, místo. K původnímu významu pojmu „topoi“ viz Pavera, Libor. Topoi, nebo příbuzná témata? Topika, nebo tematologie? In: POSPÍŠIL, Ivo; ZELENKOVÁ, Anna (eds.). *Myšlenkové toposy literatury v česko-slovenských souvislostech: (minulost a současnost)*. Brno: Tribun EU, 2014, str. 19–28.

⁷⁹ Viz třeba název její práce *Místa s tajemstvím*, který jakoby upřednostňuje místa před čímkoli jiným (i když jednotlivé podkapitoly se věnují třeba i postavám).

⁸⁰ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 14–15.

2.3. Shrnutí

Shrnuli jsme, domníváme se, celkem vyčerpávajícím způsobem různé pohledy na vyhodnocení pojmu prostoru ve vztahu k (narativnímu) textu a představili jsme celou řadu teoretických přístupů k problematice zkoumání prostoru v literatuře. V této části práce nám ani nešlo o to rozhodnout se pro nějaké konkrétní teoretické východisko z těch, ale spíše naznačit, odkud se naše úvahy berou a kam se budou ubírat.

Velmi zajímavou inspirací v uvažování o prostoru v literárním díle může být práce Karla Hausenblase *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. Hausenblas zde zavádí pojem „kontextu“ a hovoří o různých kontextech literárního díla. Smysl jednotlivých složek díla je třeba hledat právě v různých (významových) kontextech, do kterých mohou v jeho rámci vstupovat, a stylové kompozici, která uspořádává „vybrané prostředky“, naplňující tak „jednotu struktury“.⁸¹ Hausenblas provádí „kvalitativní a kvantitativní rozbor Máje“ z hlediska „ústředního kontextu“, kde má podle něj prostorové zobrazení nejdůležitější úlohu (a tím hlavní podíl na utváření smyslu díla). Zkoumá (např.) lexikum Máje a hledá nejen slova nějakým způsobem vyjadřující prostorovost, ale i vztahy, do kterých mohou (v rámci prostorového kontextu) vstupovat (např. rozšiřování a zanikání světla a zvuku v prostoru kobky s představami nekonečnosti prostoru i času posmrtného světa ve věžňových představách, ale i různé kvantitativní souvislosti). My se zde nehodláme vydat na pole takto detailní analýzy (skoro bychom řekli „strukturální erotiky“), ale chceme ukázat, že ústředním kontextem Zeyerova díla jsou taktéž různé prostorové koncepty. A propos, není pojem kontextu už z podstaty prostorového charakteru, když naznačuje zapojení jednotliviny do celku?

⁸¹ HAUSENBLAS, Karel. *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. In: GREBENÍČKOVÁ, Růžena; KRÁLÍK, Oldřich. *Realita slova Máchova: sborník pojednání*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 111, 72 aj.

3. Na křižovatce uměleckých směrů – „popisy“ – prostředky znázornění

Chceme-li se zabývat prostory v Zeyerově díle, musíme zákonitě reflektovat také způsob, jakým jsou popsány, a tedy i otázku stylu nebo poetiky. Popis můžeme z hlediska odvíjení příběhu chápat jako statický protiklad-retardér k aktivnímu ději-vyprávění, ale z hlediska autorské poetiky může jít o důležitý prvek výstavby literárního díla. Popis navíc můžeme chápat v širším smyslu. Nejen jako popis detailu na oblečení nebo červánků na obloze, ale i umístění či velikosti předmětů nebo činnosti postav, tedy děj vůbec.

Ke každému uměleckému směru se pojí nejen určitý způsob obraznosti, ale i jisté ustálené „rekvizity“ jako typická místa, postavy atd. Prostorové koncepty tak neexistují samy o sobě, ale jsou vždy zakotveny v určitém kontextu, v určité poetice (skoro se chce napsat: ideologii) uměleckého směru, a teprve společně v ní se stávají prostředkem či „formou“ k vyjádření významu či „obsahu“.

Pokusíme se zde pojmenovat rozličné rysy či tendence Zeyerova díla, ne jej nutně zařadit k jednomu určitému uměleckému proudu. Budeme se snažit pojmenovat rysy toho kterého uměleckého směru či stylu, ale uvědomujeme si, že jednotlivé pojmy jako „romantismus“ nebo „dekadence“ mohou mít více významů. Není v našich možnostech se jim zde věnovat systematicky a ani to není smyslem naší práce. Tím je dílo Julia Zeyera. Jeho zasazení v rámci uměleckých směrů nám pomůže při rozboru motiviky a prostředků (obrazového) znázornění a ukáže bohatství Zeyerova stylu, aniž by bylo bezpodmínečně nutné rozhodnout, kam Zeyera „zařadit“. Jen dodejme, že o významově odstíněnější výklad jednotlivých pojmů používaných v souvislosti s dílem Julia Zeyera se pokusili například Zdeněk Hrbata (mimo jiné rozlišení „romantismu“ a „romantičnosti“ a pojmenování jednotlivých proudů romantismu)⁸² a Aleš Haman (rozdíl mezi dekadentním romantismem a moderní dekadencí).⁸³

⁸² „Dekadentní proces“ u Zeyera sledoval F. X. Šalda i F. V. Krejčí; jako prvního české dekadenta ho ve své monografii výslovně pojímá anglický bohemista R. Pynsent. K zdůraznění romantického i symbolistního základu Zeyerovy tvorby směřuje J. Janáčková [...] jako originální podobu romantického literárního hrdiny vykládá J. M. Plojhar L. Lantová [...]“ HRBATA, Zdeněk. Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence. In: KRÁL, Oldřich; SVADBOVÁ, Blanka; VAŠÁK, Pavel. *Prameny české moderní kultury I.: Materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.–19.března 1988*. Praha: Národní galerie v Praze, 1988, str. 138 (str. 118–140).

⁸³ HAMAN, Aleš. Julius Zeyer – romantik či dekadent? Zeyer a Dostojevskij. In: *Česká literatura 19. století a evropský kontext*. Plzeň: Západočeská univerzita, 1999, str. 133–145.

3.1. Zeyerova „dekadentnost–romantičnost“

Julius Zeyer je dobovou protiváhou k ideologickému pozitivismu naladěnému pro „skutečnost“. Má tendenci hledat inspiraci v pohádce, mýtu, bájných vyprávěních, legendách, ale i iracionální. Zeyer se zdá být rozkročen mezi romantickými ozvuky a nástupem dekadence.

Literární historie používá při popisu epochy konce 19. století nejčastěji pojmů „dekadence“ či „symbolismus“, případně obou ve spojení „symbolistně dekadentní generace“.⁸⁴ Lexikon teorie literatury a kultury pak zahrnuje všechny tři pojmy pod „esteticismus“, kterým se však pokouší pojmenovat obecnější tendence druhé poloviny století, jež se staly protiváhou k naturalismu a přírodovědně univerzalistické ideologii převládající v tehdejší společnosti („pojem pro celou řadu rozličných evropských postromantických projevů antimimetické literatury“).⁸⁵

Zdá se, že při zařazení Zeyerovy poetiky se střetají dva možné pohledy: první, jakýsi novoromantismus secesní, a druhý, který vnímá Zeyera jako novoromantika-lumírovce. V prvním případě vysvětluje Jaroslav Fryčer novoromantismus jako součást vývoje evropské literatury, jenž směřuje k moderně⁸⁶ a jež už jsme pojmenovali jako esteticismus:⁸⁷ „Termín ‚novoromantismus‘ není jednoznačný: představuje opožděné romantiky konce 19. století, jako je E. Rostand, R. L. Stevenson nebo J. Conrad. Současně se však tohoto termínu používá i k charakteristice estetických tendencí vycházejících z některých romantických principů, zejména ze subjektivismu. Za další specifický rys novoromantické tvorby považujeme detailní práci s melodií, se syntaxí a s druhotnými významy slov, které představují důležitý stupeň synkretismu [...] v Čechách je tento proud zastoupen Juliem Zeyerem [jenž] vytváří na jedné straně typicky českou podobu novoromantismu, blízkou secesi, na druhé straně představuje tu část v českém modernismu, kterou nazýváme „francouzským příkladem“.“⁸⁸

⁸⁴ O spojitosti či návaznosti pojmů modernismus, symbolismus a dekadence viz URBAN, Otto M. et al. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Obecní dům, 2006. 409 s.

⁸⁵ Ke zdrojům esteticismu řadí např. i Oscara Wilda či Prerafaelitské bratrstvo, jehož členové mohli některými motivy svých výtvarných děl ovlivnit vývoj modernismu. NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, str. 195.

⁸⁶ Hana Voisine-Jechová dokonce zmiňuje, že někteří Zeyerovi hrdinové „se přibližují cizincům z literatury existencialistické, od Kafky po Hesseho a Camuse.“ To ovšem považujeme za poněkud vzdálené Zeyerově době. Jak Jaroslava Janáčková mnohokrát zdůrazňuje, program lumírovců byl motivován obrozensky. Existencialismus, domnívám se, je nacionální mentality 19. století prost. VOISINE-JECHOVÁ, Hana. Snový charakter některých Zeyerových próz. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 31.

⁸⁷ Karel Krejčí ve zmíněné práci používá místo termínu „esteticismus“ pojem „modernismus“, jinak ale chápe novoromantismus také jako jeden ze směrů širšího proudu na konci století. Všechny zde představené koncepce se tak sobě velmi podobají a do jisté míry chápou český novoromantismus jako generační záležitost, která je „předstupněm“ k moderně.

⁸⁸ FRYČER, Jaroslav. Zeyerova role v české literatuře na konci 19. století. Česká dekadence, novoromantismus a modernismus – francouzský příklad. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 23.

Druhý přístup o něco více akcentuje specificky českou kulturní konstelaci. Jaroslava Janáčková a Karel Krejčí⁸⁹ popisují „domácí“ situaci, kdy byli spisovatelé „ruchovsko-lumírovské pokolení“ motivováni z velké části obrozensky a vnímali literaturu jako prostředek k pozvednutí české kultury. Rozdíl mezi prvním a druhým přístupem je však spíše rozdíl „úhlu pohledu“, nevylučují se, ba naopak. Janáčková jasně říká, že tzv. lumírovci navazovali na dědictví romantismu, ale měli přijímat též „podněty slohů časově bližších – realismu, dekadence, symbolismu a dalších.“⁹⁰ Mluví o epilogu romantismu a, parafrázujíc Šaldu, dodává, že „Zeyerovský ‚epilog‘ byl zároveň prologem: netoliko dekadence, symbolismu a secese, ale vůbec všeho slohového úsilí, které chce v našem století mluvit k životu spíš podobnostvím či bájí než obrazem, spíš řečí umně konstruovanou než tou jakoby každodenní.“⁹¹

Zeyer tvořil své dílo v období, kdy, jak vysvětluje Daniel Vojtěch ve své práci *Vášeň a ideál*, sílila snaha osvícenské a racionalistické duchovní tradice vypořádat se s iracionálními silami „ne-rozumu“. Vojtěch ve své práci vysvětluje, že myšlenka úpadku a zániku společnosti provází lidstvo už od starověku, ale ruku v ruce s představou o pokroku dějin nabyla na důležitosti, když se stalo „iracionální“ předmětem pokusů o jeho zkrocení: „Kromě základní myšlenky lidské svobody, vyvozené z univerzální racionality poznávajícího subjektu a jejího postupného pronikání k přírodě, myšlenky práv člověka a občana na straně jedné a Kantova poukazu k estetické zkušenosti jako říši (vytvářející) svobody, nenormované, nevázané žádnými účely, na straně druhé – se tedy ve vrcholném osvícenství ukazuje i oblast ne-rozumu, od rozumu upadlého, dekadentního elementu ocitajícího se ‚vně‘ dějin řízených rozumným principem. Idea dekadence tak od počátku spoluvytváří jeden z významů představy o modernosti, prvek chaosu, libovlnnosti, nahodilosti, který je bagatelizován, potlačován či pořádán hierarchiemi rozumu – norem, tradice, historie.“⁹²

„Dekadentní“ je na přelomu 18. a 19. století nejprve to, co je upadlé, úpadkové, ovšem později i racionalita dostane svůj antipod v myšlenkových proudech, které tuto nadvládu rozumu odmítají. „Následně si však slovo dekadence získává svůj provokativní obsah jako postoj a estetika svého druhu – s vyzývavým gestem se k němu hlásí právě ti, jež mělo původně marginalizovat: jeho prostřednictvím vymezují svou identitu, přesněji, prostřednictvím difference, již symbolizuje. Z obecně chápaného příznaku se v radikálním uměleckém experimentu stává jednak svébytný světonázor, jednak výraz konkrétní tvůrčí cesty po hranici mezi tradicemi pojmání dobra a zla, cesty destruuující i rozšiřující představu o lidské (ne)přirozenosti, o její determinovanosti a konstruovanosti.“⁹³

⁸⁹ KREJČÍ, Karel. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975. 388 s.

⁹⁰ JANÁČKOVÁ, Jaroslava et al. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, str. 297.

⁹¹ JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Úvod. In: ZEYER, Julius. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 14–15.

⁹² VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008, s. 79.

⁹³ tamtéž, s. 77.

Julius Zeyer tedy tvořil v době, kdy se pomalu začíná formovat dekadence v užším smyslu, ta vědomá, přiznaná jako světonázor. Jeho dílo zcela jistě nemůžeme chápat v naprostém souladu s dekadentním uvažováním o světě. Zeyerovo dílo jistě není provokativní jako tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic⁹⁴ nebo Arthura Breiského,⁹⁵ i když Karásek pocít autorské blízkosti k Zeyerovi měl.⁹⁶ Zeyer byl jako člověk spíše typ žijící v ústraní, nikoli typ dandyho-provokatéra.⁹⁷ Z tvůrčího hlediska byl sice autorem, který se zajímal o exotiku a užíval extravagantního jazyka,⁹⁸ ale jak už jsme zmiňovali, Zeyerovy popisy spíše svědčí o snaze popsat věrně či barvitě prostředí, než zdůrazňovat konstruovanost a iluzivnost literatury.⁹⁹ O jisté „snovosti“ Zeyerovy tvorby a o vztahu skutečnosti a ideálu budeme ještě v naší práci hovořit později.

Detailně se vztahem Zeyerova díla k dekadenci zabýval Robert Pynsent, ale i on konstatuje, že analogie s dekadenty jsou pouze dílčí, jde spíše o určité dekadentní motivy.¹⁰⁰ Zřejmě bychom měli u Zeyera mluvit o spřízněnosti s dekadentní poetikou tam, kde využívá somnambulních, pasivních,

⁹⁴ Jeho dandyovský lyrický subjekt vzaly na vědomí dokonce i státní úřady. Když zabavili úředníci Karáskovi ze Lvovic jeho sbírku *Sodoma*, použili k tomu paragrafu rakouského trestního práva právě o sodomii. Ten ji definoval jako soulož se zvířetem nebo s osobou stejného pohlaví. Podobný skandál se Zeyerovi nestal. Jeho lyrický subjekt či vyprávěč společensky neprovokuje. LISHAUGEN, Roar. Za humny společenské konvence: Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic ve světle queer. In: FEDROVÁ, Stanislava (ed.). *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: Otázky českého kánonu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, str. 372. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/edice/index.php?expand=/sborniky/kongres/tretiI>>.

⁹⁵ MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“: Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: URBAN, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. [Praha]: Obecní dům, 2006. str. 55.

⁹⁶ O jakémisi duchovním souznění – byť vzhlednout se ve svém vzoru podle mě ještě nemusí znamenat tvůrčí souvislost – píše KOLARÍK, Karel. Jiří Karásek ze Lvovic a Julius Zeyer. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 244–254.

⁹⁷ Někteří současníci ve skutečnosti v Zeyerově postoji jistou míru „aristokratičnosti“ viděli a vytýkali mu ji. Michal Fránek cituje recenzi Josefa Penížka z Literárních listů, který se mimo jiné vyjadřuje k Zeyerově předmluvě *Kroniky o svatém Brandanu*, v níž si Zeyer posteskl nad nepřízní čtenářů, „davu“: „Co však u nás od let několika pozorujeme, je čiré paradoxon. Vidíme nemístnou skromnost a rezignaci. Naši básníci nechtějí být „populárními“, nechtějí býti pěvci „lidu“, nechtějí býti pochopováni, oni nedbají „davu“ a hledí naň z pratra, rýsují kolem sebe malý kruh a co leží mimo objem jeho, je „dav“, „misera contribuens plebs“. Ano, naši básníci jsou škrobenější nežli nejnadutější aristokrat [...]“ Penížek, Josef. *Kronika o svatém Brandanu*. Literární listy 1886, 7 (7), str. 107–110. Citováno podle FRÁNEK, Michal. Julius Zeyer v zrcadle dobové kritiky. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 66–67.

⁹⁸ Je asi známou věcí, že Zeyer „ohýbá“ českou syntax „co to dá“ a vytváří dlouhá, mnohdy i zvukově zajímavá souvětí, jeho výraz je v tomto smyslu možné označit za poněkud neobvyklý či „exkluzivní“. Drahomíra Vlašínová připisuje tuto Zeyerovu vlastnost jeho inspiraci v baroku. Vytvořila krátkou studii založenou na Šaldově práci o baroku (kterou Šalda, nutno říci, nenapsal primárně o Zeyerovi) a snaží se ji doplnit o „barokní rezidua“ Zeyerova díla: „[...] Zeyer mísí prvky mysticismu a vypjaté fantazie, libuje si ve vršení složitých metafor a slovních obrazců, stavěných z četných epitet ornans (tě spousty přídavných jmen, která mávají svými křídly do prázdna, jak poeticky vytýká Šalda baroku), obdobně jako tomu bylo v kultismech barokní doby (gongorismu, marinismu), a jak je ostatně nadužívala celá ruchovsko-lumírovská generace.“ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Barokní rezidua v literatuře 19. Století, zejména v díle Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 198.

⁹⁹ „Že Zeyerova gotičnost není diletantská dekadentní záliba v opojení smyslů leskem kostelních obřadů nebo únik slabošského dítěte století z přítomnosti typu Karáskovy Gotické duše, je dnes více než jasné.“ KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942, str. 9.

¹⁰⁰ Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 155–241.

nemocných či nějak slabých postav, lidí skeptických, melancholických.¹⁰¹ „Rojko je nepravý romantik i nepravý esoterik [...] Jeho příběh je sestupnou řadou zklamání, přibližuje pád nemohoucího subjektu, konec iluzí, zánik metafyzického rozervance a pochybovače. Toho v literatuře konce století nahrazuje [...] ztracená existence [...] která se postupně bude odpoutávat od esoterických alegorií a tajemných vizí, aby posléze rozehrála divadlo trapnosti i krutosti [...]“¹⁰²

Tato uvadlost či mrtvolnost může být často spojena i s láskou, např. když hrdinové milují – snad to smíme takto říci – mrtvolky, jako v povídce Xaver („[...] vrhl se na kolena vedle lože a vztáhl ruce po ní chtěl ji přitáhnout na srdce [...] sotva dotekla se ruka krásného toho těla, rozpadla se Eva v prach [...]“)¹⁰³ nebo v Donatovi a Sismondě, když Sismonda Donata v extázi líbá a radostně mu sděluje, že se nakazila morem: „Smrt spojí konečně ty, které rozlučoval život,“ štkala. „Ty zemřeš polibkem mým, ach jak duše moje jásá! Nikdo nevyrvé tě z mého objetí.“¹⁰⁴

Když zde hovoříme o lásce, je také třeba zmínit dekadentní typ „femme fatale“ (osudová žena, která není „jen představitelem krásy a tvořivých, „jarních“ či mateřských sil přírody, ale v duchu dekadence i temných, děsivých a (muže) drtících sil“),¹⁰⁵ který vidíme například v Gunhildě ze Soumraku bohů či v sexu chtivé vampírce Máře,¹⁰⁶ jež „byla krev [Michalovu] z rány ssála“.¹⁰⁷ Femme fatale promlouvá dominancí či charismatem také v paní Dragopulos z Jana Marii Plojhara¹⁰⁸ a doplňuje tím svůj protějšek, čistou rossetiovskou „Lillith“ Caterinu.

Hrbata hovoří o jisté Zeyerově romantizující poloze, „jednoduchosti“ v přístupu k látkám, která „vytváří protipól analytické, dekadentní, jedním slovem „komplikované“ části Zeyerova díla. Proti

¹⁰¹ Pynsent chápe Zeyerovu zálibu v morbidnosti a rozkladu coby inspiraci barokem (jako Vlašínová výše), zároveň zmiňuje, že inspiraci barokem je jedním z rysů české dekadence. Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 74.; 204–214.

¹⁰² HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 104.

¹⁰³ ZEYER, Julius. Xaver. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 482.

¹⁰⁴ ZEYER, Julius. Donato a Sismonda. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 174.

¹⁰⁵ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, str. 129.

¹⁰⁶ Sexualita spojená se ženou, která však není tak úplně ženou, jako spíše nějakým démonem či nějakou příšerou či „sirénou“ (Xaver), která se chystá muže uchvátit, svěst apod. je také častým dekadentním tématem (např. Karel Hlaváček zpodobnil ženu v jednom návrhu na obálku *Moderní revue* r. 1896 jako upírku). Taková žena je nebezpečná, ale svým kouzlem zároveň velmi atraktivní. I proto po Máře všichni touží. Podobná situace nastane i v Teréze Manfredi, kde malíř Benedikt neodolá a využije situace, kdy k němu do pokoje přijde somnambulní Teréza, která jej i děsí, ale po které i touží. Také vztah s Gunhildou je popisován jako upířský, vášnivě sexuální. „Démon hledí nás lapiti a osidlo jeho jest žena,“ píše Mansur z povídky *Vůně* svému příteli a používá i slova „ghul“ (arabská posmrtní stvůra). ZEYER, Julius. *Vůně*. In: *Obnovené obrazy. I*. Praha: Unie, 1906, str. 135.

¹⁰⁷ ZEYER, Julius. Vánoční povídka. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 134.

¹⁰⁸ „Zamyslíla se na chvíli. „Ano,“ řekla si, „je mi to jasné. Trpí, trpí, stojí to na jeho tváři psáno, a netrpí jen duševně, on trpí tělesně, on zemře, zemře. Milovat nemocného je také jakousi monstruozitou. Chápu tu velkou dámu v středověku, o které jsem slyšela, že se poddala malomocnému. Jaké kouzlo, rvát se o něj se smrtí! Une danse macabre! Jaká to závrť, bičovat náruživost jeho až k šílenství, aby jej za sebou vlekla jako splašený oř svého jezdce.““ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 165.

složitým ‚hrdinům své doby‘ staví Zeyer jednorozměrné epické a legendární hrdiny středověku, proti realnosti ideálnost atp.¹⁰⁹ Je evidentní, že dílčí shody či analogie s dekadentní poetikou u Zeyera nalézt můžeme, avšak je to spíše logický vliv doby, ve které se nově formulovaná poetika teprve rodí, je to teprve Pynsenotva „path“, a to i v otázce námi sledovaného tématu prostoru. Využívá-li dekadence v zásadě romantických exteriérů a interiérů, mají v sobě nejen jistou dávku „chiméričnosti“, ale přesahují do krajin vnitřních, do krajin duše, které však u Zeyera postrádáme. Dekadence se staví k prostoru krajiny jako k prostoru uměleckého díla, svět chce mít artificiální, umělý, stylizovaný. V tzv. bibli dekadence „navrhuje Huysmans nahradit měsíční svit elektrickým osvětlením, skály a květiny papírovinou.“¹¹⁰ „Příroda již se přežila, znavila definitivně odpornou uniformitou svých krajin a svých nebes [...]“¹¹¹ Zeyerův popis přírody je romantický, všude vidíme obdiv k přírodním krásám, lásku k lesům a rozjímání v přírodě, jako například v Ondřeji Černyševovi. Později ještě zmíníme „universofilní“ poustevnickou scénu z Amise a Amila, kde láska k bohu je láskou ke všemu živému, k „přirozenosti“.

3.2. Zeyerova „symboličnost“

Zeyer užívá hojně symbolů, avšak je spíše tradičním symbolikem 19. století, než aby se přidal na stranu k na konci století nově se rodícímu přístupu uměleckého vyjádření, jenž se pokoušel za pomoci řetězení metafor a symbolů naznačit význam na pozadí, jenž dával čtenáři „odtušit“ smysl. Zatímco symbolisté jako Otokar Březina spřádají sítě obrazných pojmenování, aby mohli naznačit hlubší (či vyšší) smysl, Zeyer se drží spíše tradičně ustálených významových vztahů. Bílá barva symbolizuje čistotu, (bílá) lilie je znakem mravnosti (tedy „morální čistoty“) a když se setkáme například s růžemi rozetými po podlaze, nemá to jiný význam než konvenční, totiž že jde o slavnostní událost či luxus některého z panovníků (podobně jako každý palác je u Zeyera z mramoru).¹¹²

¹⁰⁹ HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 56.

¹¹⁰ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, str. 131.

¹¹¹ HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, str. 26 (97 s.). ISBN 80-85239-21-3. Citováno dle STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, str. 131. Bylo by ovšem záhodno detailně prostudovat, v jakém poměru ke krajině a přírodě je konkrétně česká dekadence.

¹¹² Srovnej naopak názor zeyerovských badatelů, kteří u něj vidí ve využití barev ozvuky symbolismu: FRYČER, Jaroslav. Zeyerova role v české literatuře na konci 19. století. Česká dekadence, novoromantismus a modernismus – francouzský příklad. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 23

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. Mezi parnasismem a secesí. In: *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 243–279.

V Opálové misce je popisován jakýsi dům, kde „na římse bělala se kytice z lilí v prosté nádobě z pálené hlíny“.¹¹³ „Prostota“ nádoby a symbol neposkvrněnosti už nám dávají tušit – a vskutku – záhy se dovíme, že zde sedí Panna Maria. Symbolismus konce století ovšem podle daného kontextu rozehrává i jiné významy, na které Zeyerova symbolika nedosahuje. Liliově bledý obličej může mít dívka coby objekt milostné touhy, lilie tu však není spojena s čistotou, ba naopak s vášní a erotikou, které propadnout znamená oddat se ženě – a tady lilie může pro dekadenta či symbolistu znamenat smrt, záhubu ve spárech bestie.

Výjimečně nabývá bílá barva jiného významu například v povídce Zrada v domě Han, kde Zeyer použil čínské tradiční chápání symboliky barev a symbol čisté bílé lilie zde zastoupil bílý květ lotosu. V rámci rituálu na císařském dvoře má být z harému vybrána císařova nevěsta, ale i „odpadlice“, která má být poskytnuta tatarskému dobyvateli. „Dominantní bílá barva na věnci poražené dívky znamená smutek [...] Purpurová barva [na věnci vybrané dívky] naopak značí jemnost, nádheru, ale i moc a bohatství. Při svatebním rituálu je také použit buddhistický prvek, a to bílé květy lotosů, které zdobí oba dva věnce. Ty zdůrazňují mravní čistotu dívky, která se má stát první ženou v císařství.“¹¹⁴

3.3. Zeyerova „secesnost“

Luboš Merhaut ve své studii upozorňuje, že pojem „secese“ se užívá spíše v kontextu teorie výtvarného a užitého umění než v literární vědě.¹¹⁵ U Zeyera však považujeme za nutné tento pojem uvést. Než s ním vůbec začneme operovat, je třeba zmínit jednak časovou neslučitelnost Zeyerova díla s hlavním secesním proudem, jednak pojmovou problematiku, na níž můžeme narážet.

K prvému řekněme, že o zrodu secesního umění lze mluvit někdy od 80. let 19. století,¹¹⁶ zatímco třeba Román o věrném přátelství Amise a Amila vychází v Lumíru už roku 1877. Za vrchol secesního umění se považuje až výstava v Paříži roku 1900, kdy už má básník svou tvorbu za sebou. Ani tato periodizace ovšem neznamená, že by Zeyerova tvorba nemohla být některými svými rysy počítána do

¹¹³ ZEYER, Julius. Opálová miska. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 87.

¹¹⁴ MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2010, str. 43. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97411/>>.

¹¹⁵ MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“: Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: URBAN, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. [Praha]: Obecní dům, 2006. str. 55.

¹¹⁶ Jako duchovní prvopočátek Art Nouveau se uvádí hnutí Arts and Crafts (vůdčí osobnost William Morris spolupracoval například s Edwardem Burne-Jonesem či Dantem Gabrielem Rosettim, umělci označovanými později jako Bratrstvo prerafaelitů). Za první secesní výtvarník považuje Pevsner obálku knihy Arthura Mackmura *Wren's City Churches* (1883). PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975. ISBN 0-14-020497-0. DUNCAN, Alastair. *Art Nouveau. World of Art*. New York: Thames and Hudson, 1994. ISBN 0-500-20273-7. (Zdrojováno podle anglické verze Wikipedie.)

secesního umění. Generačně i přístupem k tvorbě je sice Zeyer lumírovcem, ovšem svými zájmy a životním zaměřením nikoli že stojí na prahu nové doby, ale přímo v jejím proudu.

„Vzestup z periferie literárního vývoje do centra pohybu prodělávaly literatury severské [...] Zmnožená a obohacovaná literární komunikace a kultura evropská začala s nebývalým zájmem naslouchat podnětům z Číny a z Japonska,“¹¹⁷ píše Janáčková v kapitole o moderně, když už Zeyera nechala coby lumírovce a novoromantika v předchozí tvůrčí generaci.¹¹⁸ Avšak Zeyera nelze z nástupu dekadentně-symbolistní generace zcela vyloučit, vždyť jeho zájem o severskou mytologii a kulturu byl značný, o Orient zrovna tak.¹¹⁹ „Keltoman“ Zeyer nejen zpracoval některé „žaponerie“, ale přivedl do české literatury potažmo kultury i „chinoiserie“. ¹²⁰ Secese v užším slova smyslu¹²¹ pronikla do masové kultury až po roce 1900 a bývá chápána jako jakési zakončení moderního (předavantgardního) umění, ale rodila se v době, kdy Zeyer žil a tvořil, a tak podobně jako u dekadence můžeme v jeho tvorbě najít jisté analogie se secesní poetikou.

Zde se i dotýkáme naší druhé poznámky, té o problematice secese coby literárněvědného pojmu. Mluvíme-li v souvislosti se Zeyerem o secesi, nechceme běžně užívané termíny nahradit či vyloučit, ale pouze jimi Zeyerovu charakteristiku doplnit o jakési výtvarné „gesto“, které je jeho dílu blízké. Pokud je u Zeyera popisována nějaká scéna, vypravěč si často všímá mnoha jemných detailů, které jako by si měl čtenář poskládat dohromady v mozaiku či obraz. Mácháčková se svěří, že má pocit, jako by některé Zeyerovy scény byly namalovanými obrazy, na kterých se vše děje z nějakého důvodu. Pro takové zpracování „výjevů“ používá pojmenování „inscenovanost“.¹²² Tak třeba v jí rozebírané povídce Kunálovy oči se seznamujeme s královnou Ryjšou-Rakšitou a dovídáme se, že je

¹¹⁷ JANÁČKOVÁ, Jaroslava et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, str. 385.

¹¹⁸ Naprosto chápeme, že záměrem této práce bylo vytvořit středoškolskou učebnici, která neumožňuje hlubší zkoumání problematiky, pouze se zde snažíme ilustrovat, jak výjimečně těžké je Zeyera přiřadit do škatulky uměleckého směru, když by se na něj hodilo tolik definic. Detailněji viz JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Návraty: k české literatuře od K. J. Erbena po Ladislava Fukse*. Praha: Akropolis, 2012. 279 s. ISBN 978-80-87481-90-5.

¹¹⁹ Zeyerův folklórní a sběratelský zájem byl umožněn i dobovou situací. Tehdejší japonská vládnoucí dynastie se totiž snažila propagovat japonskou kulturu a posílala s tímto zájmem do Evropy četné delegace. Například na světové výstavě ve Vídni v r. 1873 měli Japonci i vlastní katalog. Jinak samozřejmě Zeyer čerpal z knihovny a finanční pomoci Vojtěcha Náprstka a jeho ženy, pro něž nakupoval umění na svých cestách a např. i na výstavách či obchodních domech v Paříži. JIROUŠKOVÁ, Jana; PECHA, Lukáš (eds.). *Sběratel Julius Zeyer*. Praha: Národní muzeum, 2008. 223 s.

¹²⁰ Musíme zde rozlišovat mezi inspirací a kulturologickým působením. Zeyer samozřejmě nenapodoboval literární předlohy Orientu. Jak ukazuje Jarmila Hárnigová na příkladu jedné čínské předlohy, Zeyer spíše zpracovával své náměty v duchu tehdejšího chápání Orientu, jak mu Evropané rozuměli z „vnějšku“ kultury. Zatímco předloha vyniká svou strohostí tehdejší čínštiny, Zeyerova práce vnímá Orient v jeho okrasnosti a obřadnosti. HÁRNIGOVÁ, Jarmila. *Blaho v zahradě kvetoucích broskví: Referát o čínské předloze k Zeyerově orientální parafrázi. Nový Orient*, 1991, 46 (2), s. 44–45.

¹²¹ V širším slova smyslu měla nejprve podobně pejorativní význam jako dekadence, v původním významu slova je secese „odklonem“. MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“: Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: URBAN, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. [Praha]: Obecní dům, 2006. str. 55.

¹²² MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2010, str. 20. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97411/>>.

zamilována do Kunály, krále syna, který je navíc už ženatý. Nechá si jej na večer zavolat do zahrady, přičemž se čtenář dostává do „scény“, kde královna leží na nosítkách ze slonové kosti, zatímco kolem ní jsou mladé dívky zpívající luzné písně. Královna jako by byla malířem pompézně vypodobenou bohyní, ke které se vše upíná. Je to sice ona sama, kdo plane milostnou touhou, ovšem ta zpívá i ústy mladých dívek a především okolní přírody: „Vzduch trásl se **nyvým** větrem, stromy **chvěly** se jako **vzrušenými** pudy.“¹²³

Nesmíme totiž zapomenout na Zeyerovo duševně-tvůrčí sepětí s výše zmíněnými prerafaelity („[...] náš Burne-Jones i tou svou zálibou pro bohatý dekor.“),¹²⁴ které demonstroval např. na začátku povídky Král Kofétua. Vypravěč v ní mluví k fiktivnímu příteli a vypráví králův příběh (budí to dojem, jako by Zeyer sám mluvil k architektu Josefu Fantovi, kterému je povídka věnována). Vyznává se zde, že to byl právě stejnojmenný Burne-Jonesův obraz, jenž jej inspiroval.¹²⁵

Zeyer mohl být chápán i samotnými příslušníky dekadentně-symbolistní generace jako někdo, kdo je jim tvorbou a naturelem blíže, než ostatní tvůrci z okruhu Ruchu a Lumíru. Přispěl do Almanachu secese, který uspořádal Stanislav Kostka Neumann v roce 1896, a v doslovu Arnošta Procházky byl označen jako ten, „k němuž mohou hrdě a radostně ukázati, který v době vševlády parnasistního verbalismu a obecné mizerie realistických nechutností šel za tímto cílem vysokého umění Duše.“¹²⁶ „On byl v naší literatuře prvním rozdíleným a za svými ideály bez ústupků jdoucím apoštolem čisté umělecké kultury.“¹²⁷

Secesní umění se rádo věnčí ornamenty, ovšem jak tento pojem chápat, když v pravém slova smyslu náleží výtvarnému umění? Snad bychom mohli chápat jako ornament i Zeyerovy „vypodobeniny“ osob a věcí přirovnávaných k obrazům či sochám, jakési symbolické momentky, kterým dominuje popisný detail (nikoli ovšem naturalistický). „Pod věkuvzdorným stromem stál široký jakýsi trůn, hrubě z kamene vytesaný, a naproti na žulovém, mechem porostlém sloupu, téměř tak vysokém jako věž, visel obrovský zvon tvaru tak neobyčejného, že Amilovu pozornost plnou měrou k sobě připoutal. Bylo to cosi jako lidská hlava, ohavně se šklebící a končící se jelením parohem. Při nedostatečném světle hořících smolnic blýštěla se ta pololidská hlava hlubokým stínem noci tak příšerně, jako tvář ďábla, číhajícího v temnotě. Amil ohlížel se po dvoře, kdo by mu as vysvětlení

¹²³ (Zvýraznil L. Z.) ZEYER, Julius. Kunálovy oči. In: *Obnovené obrazy. II.* Praha: Unie, 1906, str. 141–142.

¹²⁴ ŽÁKAVEC, František. *O českých výtvarnících.* Praha: Jan Štenc, 1920, str. 231. Citováno podle SVOBODOVÁ, Monika. *Prerafaelitská inspirace českých umělců v éře fin de siècle.* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/261730/ff_b/>.

¹²⁵ Nováková dává Zeyerovo dílo ještě do souvislosti s dalšími prerafaelity, jako William Holman Hunt, John William Waterhouse, Edvard Burn-Jones či Gustav Moreau. NOVÁKOVÁ, Ester. *Zeyerův Vyšehrad.* In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy.* Brno: Host, 2009, str. 240.

¹²⁶ PROCHÁZKA, Arnošt. Doslov. In: NEUMANN, Stanislav Kostka. *Almanach secese.* Praha: Stanislav K. Neumann, 1896, str. 77.

¹²⁷ KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie.* Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 6.

podal. V tom spatřil pod lipou na kamenném trůnu trpaslíka tak ohyzdného a tak nehybného, že se na okamžik domyslí, že to snad jedna z těch kamenných nestvůr, vytesaných jako podivná ozdoba prastarého toho královského křesla.“¹²⁸

Zeyerově tvorbě je také vlastní inspirace přírodou. Táhlé linie popínavých rostlin ze secesních obrazů; pučení, jemné rozpohybování linie či vlnění jsou přesně v duchu secesní estetiky: „Charakteristická vlnící se linie má také svůj prvopočátek v dynamických přírodních pohybech, v chápání přírodních živlů. Dynamické cítění, které umělci secese tak skvěle vložili do svých děl, vychází z plápolajícího a spalujícího ohně, dujícího větru a vlnící se vody.“¹²⁹ „Secesní linie je křivka, plynulá, bez ostrých zlomů i bez geometrické pravidelnosti, křivka, která prostřednictvím motorického vcítění vyvolává v divákovi dojem vlnivého, nenásilného pohybu. Neuplatňuje se jen v ornamentech a obrazech, ale i při konstrukci nábytku, ba také v architektuře (obrysy zdí, štítů atd.). S lineárností secese souvisí i některé oblíbené motivy secesní malby: vlasy, proužky dýmu, rozpjaté nebo vztažené ruce, splývavé snítky atd. Záliba v plošnosti dochází uplatnění zejména v secesním malířství, ale i jinde, např. v architektuře (ploché fasády secesních domů atd.). Jednotvárnost plochy kompenzuje se barevností. Barevná skvrna nabývá po kmitavém chvění impresionismu opět soudržnosti: Pevného obrysu dodává jí linie.“¹³⁰

Asi jen těžko bychom mohli říci, že Zeyerovy popisy splňují takovéto přísně vymezené definice malířských stylů, konec konců jde o literaturu, ne malířství.¹³¹ Na mnoha místech bychom spíše mohli vidět jakousi „impresionistickou“ mlhavost či míhavost doprovázenou romantickými přírodními sceneriemi („Bor nebyl příliš hustý, světlo měsíce padalo mezi stromy, tvořilo tam bělavý soumrak, ve kterém silně pryskyřící vonící borovice dobrodružné tvary na sebe braly, a chvělo se jako voda vedle temných stínů po zemi.“),¹³² ale vyzdvihneme-li především dynamizaci přírodních motivů obecně, ta jistě secese je. Například postavy bývají často „obechnány“ liánami, břečťanem apod. V povídce Na pomezí cizích světů přirovnává vypravěč šaty nadpozemské bytosti k vodám, které tekly opodál,

¹²⁸ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 224.

¹²⁹ SLANINOVÁ, Petra. *Projevy české secese v malířství, hudbě a literatuře*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2006. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/66232/pedf_m/>.

¹³⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Mezi poesíí a výtvarnictvím. *Slovo a slovesnost* 1941, 7 (1), str. 8.

¹³¹ Riedlbauchová i navzdory tomu učinila ve své monografii o Zeyerovi pokus přiřadit k jeho dílům určitou formu obraznosti. Snaží se vztáhnout umělcovy popisy k jejich ekvivalentu ve výtvarném umění. Věnuje se Románu o věrném přátelství Amise a Amila, Kristině Zázračné a Zahradě mariánské. Všechna tři díla charakterizuje jako „secesní“, a přitom vždy s nějakým přívlastkem (parnasistní Amis a Amil, dekadentní Kristina zázračná a symbolistní Zahrada mariánská). Riedlbauchová termíny detailně nerozebírá, ovšem opírá se o zmíněný obrazový materiál, který může jejím termínům dodat konkrétnější obsah. RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. Mezi parnasismem a secesí. In: *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 161–279.

¹³² ZEYER, Julius. Vánoční povídka. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 132.

přičemž bytost záhy přiznává, že je z těchto vod sama zrozena. Ale podobně i kadeře jeho manželky „vinuly se jako háďata po bílém hrdle“.¹³³

V následujícím úryvku můžeme zaznamenat nejen tuto secesní vegetativnost (šaty rýsují tělo, vlasy se vlní a vytváří zlatou plochu), ale konec konců i onu ornamentálnost, která se projevuje jednak „sošností“ Jolantina zobrazení (jež je umocněna analogií popisované dívky k soše Panny Marie viděné v kostele), jednak jakýmsi vypravěčovým „ustrnutím“ nad popisem či „zacyklením“, které se projevuje i na syntaktické rovině („neměla..., ale“ – „neměla..., ale“):

„Před ním stála dívka spanilá jako květ. Bílý, stříbrotkaný šat objímal přeslastné její tělo, a s ramenou jí plynul blankytný plášť, podobný onomu na svaté soše; široké rukávy bílého šatu padaly až na zem, a překrásná její ramena, těsně uvězněná v modrý hedváb, safíry a perlami pošíty, byla k Amilovi vztažena. Neměla korunu na hlavě, ale rozpuštěné dlouhé její vlasy zářily nad zlato a vlnily se jako ručeje slunečných paprsků; neměla bílého závoje stříbrotkaného, ale bělost její pleti byla nad sních skvělejší [...] kráčela v čele svatého průvodu jako symbol dobroty a krásy [...]“¹³⁴

„Chtějíc se odpoutat od historických ornamentálních vzorců, sahá secese přímo k tvarům přírodním (listy, květy, lidské a zvířecí tělo atd.), jež však upravuje podle zásad proporcionality, symetrie a eurytmie: vznikají tak tvary rafinovaně oscilující mezi přepisem skutečnosti a ornamentem.“¹³⁵

Ornamentálnost se u Zeyera objevuje hojně v líčení exotických krajů¹³⁶ jako Japonsko, Čína, Egypt apod., což má i svou logickou oporu v tradičním orientálním malířství: „Průčelí, celé z bílého dříví, se všemi svými sloupy, galeriemi, výklenky a krovky jeví se ostrými rysy, a nejmenší podrobnost ozdob nepozbývá platnosti. Na římsách a výstupcích lze určitě bohaté vyřezávání rozeznávati, jemuž ladná linie za vzor sloužila, kterou mořská vlna, pěnou korunovaná, tvoří, když mírný vítr do ní duje, a pod štítem, vystupujícím z lomené střechy, lze dopodrobna dlouhý pruh pozlacených oblak z cedrového dříví pozorovati, který spodní krov nad hlavní římsou kráší.“¹³⁷

Při popisu přírody se u Zeyera velmi často setkáme s předměty, které se blyští nebo někam „trčí“, voda kolotá, bublá, vlní se apod., nebo také s obrazy plápolajícího ohně či poryvů větru.¹³⁸ „Zeyer líčí

¹³³ ZEYER, Julius. Na pomezí cizích světů. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 255.

¹³⁴ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 62.

¹³⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Mezi poesii a výtvarnictvím. *Slovo a slovesnost* 1941, 7 (1), str. 9.

¹³⁶ Je třeba říci, že se zde vystavujeme nařčení z myšlenkového lapsu. Řekli jsme, že secese se napájí z určitých zdrojů, a pak jsme se rozhodli hledat secesní motivy, které však nacházíme u napodobenin takového umění, jež by samo mělo být zdrojem secese. Domníváme se ovšem, že jakkoli Zeyer chce tvořit (např.) japonské „pohádky“, nejsou už japonské, ale Zeyerovy.

¹³⁷ ZEYER, Julius. Píseň za vlahé noci. In: *Novelly Julia Zeyera*. II. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 43.

¹³⁸ „Zeyerův slovník oplývá názvy barev a smyslových vjemů a vykazuje zálibu ve výrazech srostitých, živě malebných a tvarových.“ WITTLICH, Petr. Lze malovat slovy? In: HAVLÍKOVÁ-KOLÍHOVÁ, Lenka (ed.). *Julius Zeyer: Radúz a Mahulena: [premiéra 18. června 2009 v Národním divadle]*. Praha: Národní divadlo, 2009, str. 21–25.

především všecko v ději a pohybu [...] zachycuje vnějšek v jeho vlnění, toku, třepotu, kmitu, více tedy v posloupnosti než v trvalém postoji, více rytmicky, melodicky a tedy hudebně, nežli skulpturně a malířsky. Divadlo světa není u něho nepohnutým panoramatem, ale ono teče, dýše a zpívá.“¹³⁹ „Zde tedy poznal Ondřej netušenou dříve příbuznost dojmu způsobeného pohledem na krajinu s dojmem vzbuzeným hudbou [...] vždyť temení se zvuk i světlo takřka z jednoho zřídla, a měnící se světlo hrává na rozprostřené krajině jako na nějakém nástroji své rozmanité písni. Ondřej viděl ranní hymnus, deštící rosou a dýšící jaseň, plamenné zpěvy oheň sršícího poledne, metajícího v divokém nadšení oblaka třpytivého prachu vzhůru k žhavým nebesům.“¹⁴⁰

Nejde však jen o vítr či oheň samotné, ale o to, že Zeyer tyto jejich vlastnosti „synesteticky“ promítá do něčeho jiného. V Amisovi a Amilovi připodobňuje dojem z tyčící se katedrály k vyrůstajícímu lesu, přičemž planoucí ohně jsou vlastně odrazy slunce v oknech katedrály a „mír a blaženství jako ranní rosa v raněná srdce kapaly“. Čili „vysoký dóm jako vzletný o nekonečnosti sen“ je metaforizován jako les, který je spolu s katedrálou, již představuje, zároveň alegorií ráje: „Jako hora, jako les vyrůstal ze země, jako v svatém háji šuměl vítr pod jeho oblouky [...]“¹⁴¹

Zároveň musíme dodat, že Zeyer v časově druhé části svého díla zpracoval některé křesťanské náměty,¹⁴² kde se oprostil od většiny dekorativních postupů, jak jsme si je představili.¹⁴³ Domnívám se, že Zeyer našel v křesťanství zejména dva zdroje inspirace, které se u něj později proluly. Jeden spíše kulturologický či kunsthistorický, a druhý, spíše ideologický či „náboženský“. Zeyera fascinovala středověká architektura gotických chrámů i rytířská kultura. Zároveň zde ale vidíme druhý zdroj inspirace, a tím je otázka po smyslu křesťanství a víry vůbec. Tyto dva inspirační zdroje přestanou ovšem v pozdějším období Zeyerovy tvorby volně koexistovat a jeden nutně začne podmiňovat druhý. Záliba v popisném zkoumání dekoru a v divokých hrách barev a světél už ve světě, kde za nejvyšší hodnoty platí oddanost víře, láska a především pokorná, františkánská prostota, nemůže

¹³⁹ KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 49.

¹⁴⁰ ZEYER, Julius. *Ondřej Černýšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 219.

¹⁴¹ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 63–64.

¹⁴² „Tři legendy o krucifixu, zvláště první a poslední z nich, Inultus a Samko Pták, odpovídají — tak zdá se alespoň na první pohled — novému duchovému proudění, jež dochází silného ohlasu v posledních letech, t. zv. novokřesťanství či novoidealismu. Totéž odvracení se od intelektualismu, totéž přilnutí k „hlasu srdce“, táž žízeň pokory, odříkání a obětavosti, nehloubavého oddání se pevné prosté víře, totéž velebení čisté sprostné duše lidové.“ ŠALDA, František Xaver; PISTORIUS, Jiří (ed.). Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu. In: *Kritické projevy 3: 1896–1897*. Praha: Melantrich, 1950, str. 54.

¹⁴³ „Zeyerova cesta k spiritualistickému odvratu od smyslové barvitosti nebyla jen jeho osobní záležitostí. I další vrstevníci z tábora parnasistů se dali touto cestou (J. V. Sládek: V zinním slunci, Léthé; Sv. Čech: Modlitby k neznámému), byť samozřejmě každý z nich v rámci své estetiky a poetiky. Spiritualizační reakce na naturalismus procházela napříč generacemi a nabývala různých podob až po symbolismus.“ HAMAN, Aleš. Julius Zeyer – romantik či dekadent? Zeyer a Dostojevskij. In: *Česká literatura 19. století a evropský kontext*. Plzeň: Západočeská univerzita, 1999, str. 143.

nadále hrát příliš důležitou roli.¹⁴⁴ Lesk stříbrného brnění a ostří meče už nemůže hrát takovou roli tam, kde nevítězí rytíři, ale prostácci boží. Estetično se proměňuje, Zeyerova obraznost se zjednodušuje a oprostňuje od detailů, ale zároveň jakoby rafinovaně, protože i tady se probouzí v momentech zázraků a Božích projevů, aby podtrhla jejich výjimečnost.¹⁴⁵

V Zahradě mariánské zvolil Zeyer „biblickou“ syntax založenou spíše na souřadných větných spojeních a přiblížil se tím jednoduchosti původního vyprávění.¹⁴⁶ „Biblickost“ textu můžeme také demonstrovat například tím, že Zeyer „vynechává“ některé psychologizující momenty a nahrazuje je konstatováním děje, zkratkou. Zeyer, a to například i v Legendách o krucifixu nebo Kristině Zázračné, zjednodušuje postavy, redukuje je na určitý (vyšší) smysl či úkol. „Poněvadž nejsou složité, husté, plné pohybu, toku a života, poněvadž nepodává jejich vývoj v plynou měnnost — poněvadž jsou naopak sestředěny, vypjaty v jednu linii, v přímou a krajní konturu, poněvadž jsou jednotné a výlučné, — nepodávají tak hru života, ilusi toku, hybu a tepla, nýbrž *obrazí* pouze určitou jedinou *vlastnost* jeho, určitou jeho *sílu*.“¹⁴⁷ Tam, kde by „jiný“ Zeyer možná popisoval složitý souboj s Ďáblem, tentokrát pouze konstatuje Kristovo vítězství: „A mnozí vrátili se do Nazaretu a vypravovali vše. Ježíš ale šel do pouště, aby pokušen nad ďáblem zvítězil, a vyšel pak, aby první kroky učinil na dráze, kterou vedl lidstvo v nebes království.“¹⁴⁸

V popisech prostoru se toto projevuje omezením výčtů či absencí popisu prostoru vůbec, ale protože hlavní postavy tohoto příběhu jsou předurčeny k zázrakům a vizím, musí i v jejich zadumáních a snových vizích být nutně přítomno alespoň částečné rozjitření obraznosti, které však bývá spojeno spíše s popisem zázraku než prostoru. Prostor, pokud je členitěji popsán, je líčen spíše jako jakási přírodní idyla (příroda je zde líčena v souznění s Bohem, sloužící dobru), přiměřeně tomu, že jde o životní pouť ztělesněné Čistoty: „„Kde žije Maria, kde vane její dech?“ Král vztáhl ruku v noc a viděl cizinec, když směrem hleděl jeho posunku, zář na nebi a pod ní nízký dům jak démant svítil v černém stínu cypřiše, na jehož větvích neurčité, jasné postavy se kolíbaly vanem vlhde noci. A oba muži mlčeli

¹⁴⁴ I přesto se Zeyer drží „„oficiální“ katolické mariologie“. KALINA, Pavel. Zeyer a Klíma: Dvě verze mariánského mýtu. *Tvar*, 1990, č. 34, str. 4–5. Dostupné z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1.1990/34/>>. BALAJKA, Bohuš. Zeyerovo výjimečné postavení v české literatuře. *Tvar*, 5, 1994, č. 11, str. 15–16. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1.1994/11>.

¹⁴⁵ Ondřej Sládek pojmenoval tuto vlastnost Zeyerova křesťanství podobně jako my. Hovoří o „estetizaci“, „soucitu“ či „ctnosti milosrdenství“ a hledačství, „hledání osobní víry“, „intimní vztah s Kristem“. SLÁDEK, Ondřej. Náboženský kaleidoskop Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 40–51.

¹⁴⁶ Zároveň cítíme v Zeyerových postupech náznak legendy: „A učila se Maria tkát [...] a dětské ruce její byly dovedné, dovednější těch, jež učily ji, a všechny divily se nemálo a říkaly, že dítě takové jak Maria se dosud nenarodilo. A učila se Maria číst v knihách posvátných a brzy znala je jak nikdo z učitelů, a zákoníci divili se jí.“ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 34.

¹⁴⁷ ŠALDA, František Xaver; PISTORIUS, Jiří (ed.). Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu. In: *Kritické projevy 3: 1896–1897*. Praha: Melantrich, 1950, str. 51.

¹⁴⁸ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Unie, 1914, str. 99.

v hlubokém dojetí a ráno v zory svitu růžové šli hájem, hlaholícím zpěvem slavíků, a přišli do samoty na hoře, kde stál ten bílý dům, a aj, Maria byla na prahu v bělosti liliových rouch, hvězdného stříbra věnců a projasněné Duchem tváře a byla nevýslovně vážná, nevýslovně sladká a tklivě snívá v touze nesmírné.¹⁴⁹ Nezapomínejme, že příběh je především apoteózou Panny Marie a její apostrofa je nutně spojena s květnatým jazykem plným přívlastků. Vždyť i vstupní kapitola je nazvána „vzýváním“ a je básnickou oslavou Panny.

¹⁴⁹ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Unie, 1914, str. 159–160.

4. Prostor Zeyerova díla z hlediska zařazení do konceptů prostoru vyprávění

4.1. Klima

Prvním postupem, který uplatníme při zkoumání prostoru vyprávění, bude popis z hlediska „klimatu“. Dobovým klimatem či „nastavením“ doby můžeme popisovat rozmanité jevy od geografické polohy až po časové ukotvení příběhu a sociální zařazení jednotlivých hrdinů. V této části práce se nejprve dotkneme dvou rysů Zeyerova popisu prostředí a později se budeme věnovat tomu, které konkrétní kultury jsou součástí Zeyerova prozaického světa.

Jakkoli to spolu velmi souvisí, mluvíme-li zde o způsobu popisu, nemíníme už výše popsanou charakteristiku v rámci uměleckých směrů, ale spíše takovou charakteristiku, která jimi jde napříč. Jde o rysy Zeyerovy tvorby, které ukazují na intelektuální nastavení Zeyerových vypravěčů. Svět, který vypravěč prostředkuje, je u Zeyera ambivalentní. Rysy „skutečnosti“ a „snovosti“ se spolu vzájemně prostupují. Častou jde o příběhy ze „současnosti“, avšak nesou si s sebou i rovinu fantastickou či mytologickou.

4.1.1. Zeyerův svět „skutečný“

I když otázky po realismu v umělecké tvorbě pronikají do české kotliny už od 70. let 19. století,¹⁵⁰ Zeyer k tomuto proudu nikdy nebyl literárními historiky řazen. Nechystám se to zde nijak zpochybňovat, domnívám se, že charakter jeho díla k tomu ani nevybízí,¹⁵¹ ale je zde jistý rys v Zeyerově tvorbě, kterého se musíme dotknout: Zeyer se velmi často snaží detailně popsat tu kterou osobu, tu nějaký předmět a jindy zase místo nebo město. Krom toho, že obvykle vrství adjektiva a přidává barvy a jejich odstíny, věnuje se také pečlivě místnímu koloritu, zvykům a vykreslení okolností doby i místa.

¹⁵⁰ V odporu proti francouzskému naturalismu se zde na určitou dobu usadila myšlenka tzv. ideálního realismu Václava Vlčka a dalších autorů kolem časopisu Osvěta.

¹⁵¹ Konec konců i F. Schulz napsal o Románu o věrném přátelství Amise a Amila: „Se stanoviska novověkého, v pravdě moderního umění literárního jest to fantasmagorie, na venek ovšem velice nádherná, ale uvnitř už jalová a hluchá.“ Schulz, Ferdinand: *Nové písemnictví – Výpravná prosa*. Osvěta 11, 1881, I. díl, str. 384. Citováno podle FRÁNEK, Michal. *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2009, str. 31. Vedoucí práce Jiří Kudrnáč. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/39865/ff_d/>.

Rád bych v této souvislosti zmínil Rolanda Bartka a jeho pojem „efekt reálného“,¹⁵² kterým bychom tuto Zeyerovu „důkladnost“ mohli popsat. Díky Barchově úvaze můžeme v jistém smyslu mluvit o „realismu“ i u Zeyera. Bareše tvrdí, že realismus je spíše princip využitelný při výstavbě autorského stylu než jednou provždy definovaný umělecký směr typický pro určitou epochu. Může se projevit (např.) popisnými detaily, které sugerují čtenáři dojem „reálného“. I přes – a to Bareše zdůrazňuje – antimimetickou povahu literatury mohou některé elementy narace, pro niž jsou jinak „přepychem“,¹⁵³ sloužit jako hlásné trouby „skutečnosti“. Jejich jedinou funkcí je budit tento dojem. Pak už je „realistické“ cokoli, co je za realistické považováno: „Jsou to diskurzivní žánrová pravidla, kdo tu poroučí.“¹⁵⁴

Zeyer často popisuje kolorit všeho druhu a nevynechává ani „zbytečné“ detaily. Všimněme si například následující citace, kde „zreálnuje“ daný popis tím, že vyjmenovává všechna možná zvířata k jídlu nebo neopomene, že měšce byly vyšívané: „Po celém městě, po ulicích a náměstích panovala radost, a král a měšťané hostili veškeré obyvatelstvo. Všude po náměstích stály stoly prostřené tenkým plátnem a pokryté malovanými misami, na kterých se pečení pávi, koroptve, labutě, husi a dropi kouřili, a kdo přisedl, byl vítán. Pod zeleným loubím stály květy pokryté sudy vína bez čepů, z kterých se rudý tok do číší a džbánů prýštil [...] pážata králova chodila po městě, rozdávající chudým stříbrné a zlaté peníze z vyšívaných měšců.“¹⁵⁵

Je třeba také zmínit, že Zeyerův vypravěč má mnohdy jakousi „naučnou“ tendenci a vystupuje v roli cestovatele-mentora. Líčení cizích krajin se semotam může zvrátit v cestopis.¹⁵⁶ Vypravěč se vyznává z různých zážitků a nabytých vědomostí: „[...] tenké, elegantně spletené rohožky z alfy, úponkovité to rostliny, v severní Africe prý velmi rozšířené, pokrývaly lavice a stěny do jisté výše a též z hlíny udupanou podlahu. Hosté seděli na lavicích, majíce nohy po orientálsku známým způsobem křížem složeny.“¹⁵⁷

Vypravěč nezřídka zmiňuje zvyky z cizích zemí či vysvětluje použití a pojmenování nějakého předmětu, což může na jednu stranu pomoci, aby čtenář vůbec pochopil, co vypravěč říká, na druhou stranu je někdy takové vysvětlení redundantní, protože čtenář by si dobře vystačil i s pojmem mu

¹⁵² BARTHES, Roland. Efekt reálného. *Aluze*, 2006, 10 (3), str. 78–81. Barthes zde dává příklad z Flaubertovy tvorby, když vypravěč popisuje piano, na kterém jsou pod barometrem jakési krabice.

¹⁵³ tamtéž, str. 78.

¹⁵⁴ tamtéž, str. 79.

¹⁵⁵ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 74.

¹⁵⁶ Hrbata na výkadu Chateaubriandovy Ataly charakterizuje exotiku 19. století jako směsici „erudice“ a „literárnosti“: „[...] tento materiál fakticky vyplývá z erudice a ta bývá oporou poznávací funkce textu, neboť exotismus je od počátků spjat s cestovateli, objeviteli i dobrodruhy, kteří svým způsobem informují o neznámém, dokumentují je a popisují. S pomocí erudice se exotismu přiznávají také jiné nároky, které protřečí jeho ‚pouhé‘ literárnosti.“ HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 476.

¹⁵⁷ ZEYER, Julius. Vůně. In: *Obnovené obrazy. I*. Praha: Unie, 1906, str. 12.

jinak známým. Z vypravěče se pak stává něco jako průvodce: „Nebylo lze si něco malebnějšího mysliti než toho téměř bílého mezka, vystrojeného modrými hedvábnými třapci a mosaznými rolničkami; zvláštní, široké jeho sedlo, albardilla zvané, podobající se polštáři, jemnou beránčí kůží potažené, bylo pohodlné a měkké; měděnné střemeny byly zvláštním tvarem svým upomínkou maurickou, a pestré, vlněné, morokánské alforjas (sedlové kabely) byly tak pestře a bohatě utkané [...]“¹⁵⁸ Robert Pynsent si všímá této vlastnosti také a hovoří o cestopisné preciznosti Zeyerova líčení.¹⁵⁹ „[...] měla černé vlasy [...] a ku každé skrání byla ‚patilla‘, plochá to malá kadeř v spirálním tvaru švestky, pevně bílkem přilepena.“¹⁶⁰ Petr Bubeníček tuto vlastnost pojmenoval při krátkém rozboru Jana Marii Plojgara: „[...] Zeyer při psaní díla využil svých rozsáhlých znalostí Říma a Itálie z cest podniknutých v 80. letech. Vypravěč románu přijal roli histora,¹⁶¹ o čemž vedle množství předkládaných faktů (historických, společenských atd.) svědčí celá řada vyčerpávajících cestopisných popisů doplněných komentáři.“¹⁶²

4.1.2. Zeyerův svět „snový“

Jakousi protiváhou k Zeyerově „realističnosti“ by mohl být rys, který Hana Voisine-Jechová nazvala „snovým charakterem“. „Autoři 90. let 19. století sny většinou do svých textů vkládají a odlišují je od situací prožívaných ve stavu bdělém, celá jejich díla jsou však poznamenána sněním, touhou být jinde, pocitem cizoty v reálném světě. Zdá se, že právě tento typ odpovídá nejlépe většině Zeyerových próz.“¹⁶³

Jak se toho ještě dotkneme, hrdinové románu *Dobrodružství Madrány*, Kosmas a Madrána, jako by se proměnili ve zvědavé čtenáře cizího příběhu. I prostor kolem nich někdy nabývá rysů jisté snovosti či tajemnosti. Jsou vlastně v krajině, kde se odvíjejí potenciální příběhy, na kterých mohou participovat, stát se jejich součástí. „Kdyby za rohem, dvacet kroků od hotelu, kde se telegrafická stanice nacházela, byli Cida s Ximenou a několik zajatých maurických králů potkali – nebylo by je to hrubě ani

¹⁵⁸ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 87.

¹⁵⁹ „He is always very deliberate in his description of distant surroundings and his method is very much the same as that of sixteenth and seventeenth century travelogues.“ Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 82.

¹⁶⁰ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 91.

¹⁶¹ V poznámce uvádí Bubeníček definici „histora“ podle práce Scholese a Kelloga *Povaha vyprávění*, „kteří charakterizují histora jako takového vypravěče, který chtěl působit na čtenáře ‚jako zdroj faktů, neúnavný zkoumatel a třídič, střídavý a nestranný soudce – jinými slovy jako muž s přirozenou autoritou, který je oprávněn nejen předkládat fakta v podobě, jak je uspořádal, ale také je komentovat, vytvářet analogie, moralizovat, zobecňovat [...]“

¹⁶² BUBENÍČEK, Petr. Autorita vypravěče v Zeyerově románu Jan Maria Plojgar. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 161.

¹⁶³ VOISINE-JECHOVÁ, Hana. Snový charakter některých Zeyerových próz. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 31.

překvapilo. Bylo jim jako ve snu, kde se nám i ty nejbizarnější věci a situace zdají docela přirozenými.“¹⁶⁴

Na drama Pierra Corneille *Cid* naráží Zeyer několikrát. Je zajímavé, že i prostory jsou v této próze pojaty poněkud divadelně či „kulisovitě“, vždy jde o nějakou osamocenou, od světa odříznutou kulisu, jako klášter, polorozpadlé panství či šlechtický zámek. Dost možná jde ale (podobně jako v Ondřeji Černyševovi) jen o věrné zpodobnění tehdejšího života šlechty, který se odehrával právě v těchto od světa odloučených lokalitách a „světech o sobě“.

Zmiňuje-li Zeyer barokního autora sám od sebe, nemůžeme se ubránit úvahám o barokním pojetí skutečnosti. Téma je to pro barok velmi důležité, jmenujme třeba i Komenského „brýle mámení“. Logicky se i ve světle vypravěčova prohlášení z povídky Blaho v zahradě kvetoucích broskví („Život je snem a sen je životem,“ šeptal jsem sám sobě. „Kde je hranice mezi vidinou a skutečností?““)¹⁶⁵ nabízí Calderónovo drama *Život je sen*. Barokní myslitelé řešili otázku hmoty a ducha (a tím také otázku po rozdílu mezi světem naším a světem mimo tento svět) samozřejmě nábožensky, pojmenováním Boha jako Jediné Opravdovosti a tedy jediného rozměru, v němž se naše duše pohybují. Takto ideologicky řeší i Zeyer Román o věrném přátelství Amise a Amila. Podobně v povídce Kunálovy oči je hrdina za trest oslepen, ale tato ztráta zraku mu teprve pomůže prozívat: „Jsem slep. Ve mně však jest světlo jasnější toho, které pro mě shaslo. [...] Jednu říš jsem pozbyl: tu, v níž za leskem a slávou bydlí bol a trud, vešel jsem v říš druhou, v tu, kde bol a trud už přestává.“¹⁶⁶

Tím ale nechceme říci, že by Zeyer nutně tíhnul k náboženskému chápání světa. Vždyť ve zmíněném Blahu v zahradě kvetoucích broskví zůstane hranice mezi iluzí a skutečností naschvál zastřena. Mladík Hoangti sice upadne v podezření, že celá jeho tajná láska se starší ženou je bohapustou fantazií, avšak doma má předměty, jež mu tato „fantazie“ darovala. A tak i když je Zeyerovo dílo ve znamení neustálého hledání nějaké „pravdy“, domnívám se, že v otázce rozlišování mezi světem „reality“ a světem „snu“ u něj panuje baroku velmi podobná představa. Poukazuje-li baroko na pomíjivost a „mámivost“ světa s tím, že skutečnost je jen Jedna a každý k ní musí najít cestu sám skrze osobní víru, je i svět Zeyerových próz spojnicí mezi nepředstavitelným a všedním, kde nedochází k potvrzení ani „snu“, ani „skutečnosti“, protože obojí je mimo naše rozlišovací schopnosti. Každý, kdo jako by si svou malost vůči něčemu vyššímu nebyl schopen přiznat, je líčen coby malicherný. Zeyer sám se mnohdy nechal slyšet, že se ve své tvorbě nenechá spoutat přízemními kritiky (či „filology“) a jeho dílo se nese v duchu rezistence vůči laciným rozlišením „reality“ a „fantazie“. „A tak my blázní tedy

¹⁶⁴ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 88.

¹⁶⁵ ZEYER, Julius. Blaho v zahradě kvetoucích broskví. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 308.

¹⁶⁶ ZEYER, Julius. Kunálovy oči. In: *Obnovené obrazy. II*. Praha: Unie, 1906, str. 157.

nevíme, kdy vlastně žijeme, zdali ve snu anebo když bdíme, tak tedy nevím, co je vlastně pravdou, zdali se, či to, co rozumní nazývají skutečností. A což kdy oboje bylo pravdou?“¹⁶⁷

„Nejčastěji jde o vyjádření zkušeností vnitřního zraku, ohledání druhé reality, která se nepřekrývá se stavem bdělým.“¹⁶⁸ Zeyerovi vypravěči tak mohou vidět vše, k čemu je jejich vnitřní zrak disponuje. Zeyerovy báje a mýty jsou „obnovenými obrazy“, je to minulost rozkrytá jako archeologická vykopávka. Ale i vypravěčova přítomnost ve fikčních světech, které by bylo lze nazvat „reálnými“, je jen další pomyslnou vrstvou, která se usadí a bude v budoucnu možná vykopána, zatímco v sobě obsahuje i sedimenty všech kultur předešlých, jež se mohou kdykoli projevit, ať už artefaktem (k tomu se později vrátíme), bájí nebo literární postavou (Vždyť třeba o Hoangtim vypráví jakýsi Umbriani, který tvrdí, že Hoangti je on sám v jednom z minulých životů.). „Zeyer je restaurátor svého druhu. Zkouší obnovovat, zpřítomňovat (pra)dávný život.“¹⁶⁹

Kulturní rozměr krajiny či místa je při Zeyerových líčeních velmi důležitý. Obvykle se vypravěčům či hlavním postavám zamlouvá volná a nespoutaná krajina, avšak nejlépe – bez náznaku nějakého protimluvu – ještě taková krajina, která je opředena „tajemstvím“, bájí, pověstí o zaniklé kultuře či nějakým kulturním dědictvím jako je rozpadlý hrad, kostel apod. Toto barokizující zaujetí pro místo v krajině jakožto zdroj historie či pro historii samu jako by bylo zdokumentováno v postavě Jana Plojgara, který si v dětství od své chůvy nechával vyprávět pohádky: „Když pak ráno chodili na procházku, byl rybník, řeka, lesy a luka pro hochy samá skrýš buď dobrých, buď hrozných bytostí [...]“¹⁷⁰

Zeyer nejen že přináší fantastické povídky, kde lze putovat časem, nebo krajinu mýtu, jako když se dovídáme o životě Marie Panny a Ježíše, ale neustále i „programově“ mytizuje krajinu „skutečností“ a aktualizuje ji o významy potenciálně v ní přítomné (ať už z hlediska obecné kultury, kterou sdílí autor a čtenář, nebo – v případě mýtů Zeyerem smyšlených – z hlediska znalostí sdílených mezi čtenářem a vypravěčem): Plojgarova milovaná jako Beatrice (Cenci i Dantova), Praha zanikající jako Sodoma, národ coby Lazar mezi národy, Jan Maria coby Načiketas.¹⁷¹ V povídce Vertumnus a Pomona potká básník při procházce Latiem mladíka, jenž je sice preludem či snem, ale příznačně označí za sen a prelud i samotného básníka. „Vzdychl jsem skoro smutně. Však hledě dolů do bývalého Latia, na tu rovinu, v které tolik zapadlých světů pohřbeno leželo pod nevinně usmívavou zelení nivy, myslil jsem

¹⁶⁷ ZEYER, Julius. Blaho v zahradě kvetoucích broskví. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 302.

¹⁶⁸ VOISINE-JECHOVÁ, Hana. Snový charakter některých Zeyerových próz. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 38.

¹⁶⁹ TOPOR, Michal. Mezi filologií a re/konstrukcí naděje. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 124.

¹⁷⁰ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 41.

¹⁷¹ I některé rané povídky jako Miss Olympia lze interpretovat za pomoci mytologie. Hrdinové se možná jmenují po svých latinských „předlohách“ a smysl díla lze chápat i v těchto souvislostech. STEHLÍKOVÁ Eva. Užití prefigurace a prvky mytologizace v Zeyerově díle. *Česká literatura*, 1981, 29 (1), str. 25–34.

mimoděk: Vertumnus! Ten sladký van jara vrací se vždy. Znal jsem kolébku Romula a sarkofag Cesarův. Není snad **více pravdy v jeho pohádce** než v letopisech Říma?¹⁷²

Ve Večeru u Idalie je tento „program“ poukazování na nevěrohodnost skutečnosti („co se obvykle nazývá ‚skutečným životem‘, a co naopak je život vumělkovaný a pracně sestavený ze samých mělkých potřeb, konvencí, lží, podlostí a z ústupků [...]“)¹⁷³ pregnantně vyjádřen. Postava Graciana je nejprve fascinována asijskou obrazností a uvažuje na téma rozdílu mezi „žlutou“ a „árijskou“ rasou. Konstatuje, že „žlutá rasa“ má jiný pohled na svět, který byl v určité fázi vývoje spíše jeho popisem než pochopením. Je to pohled dětský, naivní, nezkažený a plný fantazie: „Synové žluté rase tulí se k přírodě jako děti matky [...] zůstali oddanými dětmi a milovali a zbožňovali přírodu tak, jak se jevila smrtelným jejich zrakům.“¹⁷⁴ Asijské umění pak v sobě skrývá ducha pradávných dob a mytické vzpomínky tohoto „prvověkého plemena“. Dokonalý asijský umělec je pak ten, který natolik napodobí skutečnost, že jeho dílo, například socha býka, obživne.

A tak v jednom z příběhů, které Gracian Idalii vypráví, Čínskému císaři vadí, že bílá zeď, která zakončuje jeho zahradu, hyzdí dojem vznošeného prostředí zahrady a tím, jak nedává zahradě pokračovat do dále, symbolicky vrhá stín na samotný majestát. Zbourat zeď a otevřít zahradu vůči okolnímu světu se však zdráhá. Císař tedy pozve malíře, který má stěnu vhodně pomalovat, což je neustále komentováno císařovým pobočníkem, jenž zde reprezentuje rigidní školometské kritiky všeho druhu ([Mandarin se ptá malíře:] „Víš, co jest pravda v umění?“).¹⁷⁵ Když však malíř císaři nakreslí nádhernou scenerii s jeskyní a pozve jej dovnitř, císař odmítne. Malíř uchopí císařovu dceru, vstoupí s ní do obrazu a vytratí se. Šokovaní dvořané se pak nestačí divit, když malba prostě zmizí. Kdo neuvěřil v namalovanou jeskyni, mohl vůbec uvěřit v malíře samotného a že ji namaloval?¹⁷⁶ Jak říká Miloš Marten, je to otázka vztahu mezi „pravdou klamu“ a „lží skutečnosti“.¹⁷⁷

¹⁷² (Zvýraznil L. Z.) ZEYER, Julius. Vertumnus a Pomona. In: *Obnovené obrazy. I.* Praha: Unie, 1906, str. 224.

¹⁷³ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 32.

¹⁷⁴ ZEYER, Julius. Večer u Idalie. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 242.

¹⁷⁵ tamtéž, str. 233.

¹⁷⁶ Pynsent se věnuje snovosti zejména z hlediska popisu postav. Všímá si toho, že sen je pro Zeyera vyjádřením ideálu. „For, according to him, all great and sacred things and actions are a result of dreaming, of shutting oneself off from the rest of the world and devoting oneself to one's dreams.“ I když jsou některé postavy, jako Rojko z Domu U tonoucí hvězdy nebo Lugardon z Ondřeje Černyševa, popisovány coby oběti snění, Pynsent dává asi třicet příkladů, kdy je u různých postav snivost jako pozitivní atribut. Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 63–65.

¹⁷⁷ MARTEN, Miloš. *Akkord: Mácha - Zeyer - Březina*. Praha: B. Kočí, 1916. 132 s. Dostupné z: <<http://kramerius4.nkp.cz/search/handle/uuid:4485b210-a50c-11e3-b833-005056827e52>>.

4.1.3. Klima kulturně-geografické a sociální

Zeyerovo dílo se geograficky rozkládá od severní Evropy až k severní Africe, a od drobných zmínek o Severní a Jižní Americe až k vyprávěním o Dálném východě. Pokusíme se nyní vypíchnout některé zajímavé charakteristiky těchto míst, přičemž – spíše pro přehlednost – oddělíme Evropu od zbytku světa a také Rakousko-Uhersko pojednáme zvlášť.

Nebudeme se zde pouštět do úvah o reprezentaci v literárním díle, ale například v povídce Smrt Evy, kde je ve stylu Zeyerova Vyšehradu pojednána smrt naší lidské pramáti, bychom mohli o konkrétním místě, které by referovalo k místu známému z našeho běžně sdíleného světa, mluvit jen těžko. Nebudeme řešit vztah mezi příběhem, který bychom mohli nazvat v rámci našeho běžně sdíleného světa pověstí, a mezi příběhy, které Zeyer evidentně vymyslel sám (ať už tyto pracují s mytologismy nebo ne). Tak budeme psát o tom, motivy kterých zemí se v příbězích objevují, ale nebudeme řešit, jde-li o mýty.

Vyjmenujeme-li zde mnoho zemí, kterými se Zeyer zabývá, je také zajímavé říci, o čem Zeyer vlastně takřka nemluví. Týká se to například zmíněné Ameriky. Pokud hovoří o území dnešních USA, pak jediné v tom smyslu, že to je daleko, že tam lidé chodí za štěstím (v Xaverovi se matka samoživitelka v Americe provdá a píše domů dopis, ve kterém popisuje své rodinné štěstí), ale cesta je daleká a ne vždy se naplnění snů podaří. V Miss Olympii se potopí loď s vypravěčovou láskou, která měla do Ameriky na čas odplout za angažmá, a ve Vánoční povídce je Nový svět líčen jako místo zklamané lásky.

Jižní Amerika se objevuje pouze jednou jakožto zmínka o jakémsi ráji na zemi, do kterého utekl chorvatský přítel Jana Marii Plojhara. K tomu se ale ještě vrátíme. Zeyer se také nikdy nedotýká černošské Afriky, která byla v té době zřejmě kulturně velkou neznámou, podobně jako Austrálie, s níž se Zeyer zřejmě také nijak neseznámil.

Avšak mnohem zajímavější je fakt, že Zeyer nemluví vůbec o Rumunech, o jižních Slovanech (jen zmínka o Chorvatsku) a překvapivě ani o Polácích. Rakousko-Uhersko je chápáno jako soustátí utlačovaných národů, Slováků, Čechů či Chorvatů.

4.1.3.1. Evropa

Pojďme pomyslně po mapě od severu k jihu. Severské inspirace najdeme v Románu o věrném přátelství Amise a Amila. Tento román ze středověku vypráví o Norsku, Irsku či Islandu. „Ode dávna,

Amile můj, vábil mne pošmurný sever se svým mračným nebem, s temnými lesy a mlčenlivými zelenými samotami více než veselý a pestrý jih.¹⁷⁸ Zeyer například, domnívám se, jako vůbec první v české literatuře popisuje Severní ledový oceán a polární noc. „Již nevím, jak dlouho jsme jeli tou nekonečnou spoustou vod, která nás na svém lůně brzy lahodně kolébala, jako matka nemluvnátko své, brzy zase vztekle bouříc nás pohltil hrozila. [...] Kam se to poděla černá noc? Zmizela ze světa, a na místě jejím vznášelo se snivé šero z vln [...] Konečně po dlouhé plavbě ponořily se i ty nejvyšší chlupy modrých hor do klína vln, a neviděli jsme již než nebe nad sebou a nekonečnou poušť vody kolem sebe.“¹⁷⁹

Cesta po moři zde působí jako cesta na konec světa. „[...] od prvopočátečního svědectví Václava Šaška z Bírкова z druhé poloviny 15. století, čili od prvních pozdně středověkých cestopisných záznamů o putování „až“ k moři, nebyl pojem či topos moře v kontextu českých zemí spojován s ničím menším než s koncem světa. Rozuměj jakoby s definitivním koncem všeho, čili i veškerého člověčího všehomíra, respektive, topograficky vzato, jednorázovým ukončením pevniny či vnitrozemí v nejširším smyslu, případně rovněž s „koncem“ celého kontinentu [...].“¹⁸⁰ Tato ultima thule českého člověka je Zeyerem líčena jako místo bájných hrdinů známých ze severských hrdinských ság a mýtů. Už scénérie implikuje, že jde o kraj lidí moudrých, vážných, ale i silných a chrabrých. „Vy modré fjordy, když jsem po vás plul, vy hluboká údolí, kde vodopády hřmí, když jsem vámi kráčel, vy vřesem porostlé samoty, vy dumavé, hluboké lesiny [...] jak jste ke mně tenkrát mluvily velkou, epickou mluvou svou [...] jak dodávaly jste života těm dějům, které jsem znal ze starobylých ság [...]“¹⁸¹

S Irskem se setkáváme jednak ve Svědectví Tuanově, když umírající mnich Rudalt líčí vzpomínky starého barda Tuana na příchod křesťanství do Irska, jednak když Amis s Amilem míří na „tajuplný“, „v mlhách ztracený“ ostrov, aby zde našli ducha svatého Patryka. „Byl to ostrov mátoh, ostrov stínů, kde sluj svatého Patryka se nacházela. Lodníci poklekli hrůzou jati [...] Amis a Amil brali se širou, smutnou, hroznou pustinou [...] Byliť u cíle; srdce jejich bušila úzkostí: stáliť před branou pekel.“¹⁸² „Když přišli na loď, zděsili se lodníci a ustupovali překvapením a hrůzou přemoženi; při pochodni rudých červánků zhrozili se tváře Amilovy, bylať k nepoznání zvadla za tu noc, a hluboké brázdy byly ji rozryly a vlasy jeho byly bílé jako sníh.“¹⁸³ Obě cesty jsou tedy líčeny jako jakési poutě, na kterých je potřeba překonat nejen cestovatelské nesnáze, ale v konečném důsledku i sebe sama. Oba hrdinové nahlédnou do zásvětí, „za okraj“ běžného smrtelnictví a musejí se s tíží tohoto prožitku vypořádat.

¹⁷⁸ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 91.

¹⁷⁹ tamtéž, str. 103.

¹⁸⁰ NOVOTNÝ, Vladimír. Jan Otčenášek: Útěk k sobě, útěk k moři. In: MARTÍNEK, Libor (ed.). *Moře v české a polské literatuře: sborník z mezinárodní vědecké konference*. Opava: Slezská univerzita, 2009, str. 120.

¹⁸¹ ZEYER, Julius. Soumrak bohů. In: *Obnovené obrazy. III*. Praha: Unie, 1906, str. 4.

¹⁸² ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 339–340.

¹⁸³ tamtéž, str. 348.

Ve Švédsku se octne vypravěč Terézy Manfredi na výletě, ale krom popsané momentky ze švédské krajiny zachycené na obrázku nedozvíme se oněm takřka nic: „velká rašelina dílem jalovcem porostlá, balvany šedé žuly ležely po ní roztroušeny, březový les tvořil pozadí a nad celou krajinou táhl se nesmírný horizont do nekonečna. Nálada byla večerní, rašelina doutnala a modrý kouř ploužil se po ní do lesa jak ossianské stíny.“¹⁸⁴

Anglie se neobjevuje v Zeyerově díle nijak výrazně. v Domu U tonoucí hvězdy je sice Rojko přítomen na zámku na anglickém venkově, nicméně se zde spíše odehrává konverzační melodram, kde Anglii můžeme hádat pouze z oslovení „lorde“. V Miss Olympii se zase Anglie manifestuje popisem jednoho jediného protestantského kostelíka: „Ač jsem již byla mnoho katedrálních měst v Anglii se starými, šedými chrámy z nejslavnějších dob viděla, nelíbilo se mi co děcku přece žádné z nich tak, jako to útulné městečko v Yorkshiru [...] a žádná z katedrál pokrytých jako kamennými krajkami nezdála se mi tak krásnou, jako ten malý, břechťanem porostlý kostelíček [...] matka byla přísná katolička, a proto konaly jsme modlitby své jen před obrazem madonny. Litovala jsem těch jinověrců od srdce, když mi matka vypravovala, v jakých bludech to žijou [...]“¹⁸⁵

Rusko líčí Zeyer jak jinak než jako Rusko carské. Rusko je zemí čistých mužiků, ale, a to především, boháčů z velkého světa Petrohradu. V Petrohradu jsou na divadle italské tanečnice (Darija) a i klenoty šlechticům prodává Ital (Ondřej Černyšev). Zeyer se dotýká povětšinou života šlechty, která si žije v kosmopolitním přebytku velkého světa Petrohradu, ale i na venkově. I vesnický kníže v lesích žije jako bohatý pán. „Všechny kraje světa přispívaly nejvzácnějšími výrobky na zvýšení lesku toho knížecího sídla. Čína poskytla hedvábné látky, Japonsko porculány, Indie čalouny, Persie koberce, v galerii visely obrazy mistrů, jež zrodila Itálie, Španělsko, a Nizozemsko, a z Paříže valilo se plným proudem do samoty Lubimecké vše, co vrtkavá móda tam za krásné považovala.“¹⁸⁶ „Obrázek“ z Rus proniknul do jeho díla jen velmi okrajově, jako jakási poznámka-črta, ve které bohaté děcko hodí žebravé stařeně ohlodanou kost. „V tom výstupu zračila se celá lidská společnost, a ta tragická stařena s tím pohledem nejhlubší resignace – to byla celá Rus!“¹⁸⁷ Na sklonku života se u Zeyera objeví i motiv odhození majetku (Aleksej člověk boží, Pohádka o dobrém careviči Eustafovi), jakési ruské františkánství à la Tolstoj, v podání šlechty.

S Francií se Zeyerovi čtenáři setkávají v Románě o věrném přátelství Amise a Amila. Je zde vylíčen idealizovaný život rytířské šlechty v oblasti Provence, ale i královské Remeše. Rytíři se jakožto privilegovaná vrstva mohou pohybovat v blízkosti královského dvora, zároveň ovšem musejí mnohdy putovat i do velikých dálek. Jejich „akční rádius“ je pro tvůrce Julia Zeyera jako stvořený. Ten zde

¹⁸⁴ ZEYER, Julius. Teréza Manfredi. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 7.

¹⁸⁵ ZEYER, Julius. Miss Olympia. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 218.

¹⁸⁶ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 7.

¹⁸⁷ ZEYER, Julius. Ze zápisků. In: *Ostatní prósa*. Praha: Unie, 1907, str. 174.

zachytil i jakousi představu o gotické kultuře, náboženském kultu i architektuře. Pozdější Kristina zázračná, text inspirovaný legendou z frankofonní Belgie, se nevěnuje líčení prostředí takřka vůbec, soustřeďuje se na jednání a prožívání hlavní postavy a lineární popis děje.

Protipólem časovým i kulturním je Paříž Zeyerovy současnosti. Ta je líčena nijak překvapivě jako město kaváren, bulvárů, vysokých budov a pulzujícího života. Zejména však jako místo, kde se stýká inteligence z celé Evropy a kam proudí kultury či etnika z celého světa.

Do Španělska se dostáváme v Dobrodružství Madrány, Třech legendách o krucifixu (El Cristo de la Luz) a v Amparo. Povídky nás zavádí do jižního Španělska, které je silně poznamenáno jak katolictvím, tak starou arabskou kulturou i židovstvím. Legenda El Cristo de la Luz nás zavede do středověkého Toleda, kde Zeyer řeší problém soužití křesťanů a židů, zatímco v soudobém Dobrodružství Madrány se dotkne problému moci katolické církve.

Itálie je v Zeyerových dílech zobrazena jako země Romea a Julie, měšťanských domů, ale i bohatých šlechtických paláců uzavřených v úzkých klikatých uličkách renesančních měst. Po vzoru veronské tragédie jsou součástí příběhů vášeň – ať už milenecká (Donato a Sismonda) nebo vlastenecká (Miss Olympia) – a nevraživost mezi šlechtickými rody. V Itálii jako by se snad v očích Zeyerových vypravěčů zrodilo umění – připomeňme zde krátkou Zeyerovu skicu o sladkobolném údelu umělce Sníh ve Florencii. Tento obraz bohatého italského severu však doplňuje i vyprávění o jižanské chudobě – a odplatě – Feniciin hřích. Ve vyprahlé sicilské vesnici, kde se vystřídaly kultury Řeků, Kartaginců, Sikelů a Římanů se odehrává příběh, který bychom mohli klidně nazvat „čtvrtou legendou o krucifixu“ (kdyby nevznikla dříve než Tři legendy o krucifixu).

Jak už jsme zmínili, Zeyer je ve svém díle schopen velmi věrně přiblížit určitý kolorit či místo. Tato tendence k „popisnosti“ či „realističnosti“ platí i u líčení známých italských měst. Zeyer tak nevolí anonymní místa, ale často místa, která mohou čtenáři znát osobně nebo o nichž mohou alespoň vědět. To můžeme vidět například tam, kde Zeyer popisuje, jak šel Michelangelo ulicemi Florencie: „Na Lungarnu čekali sluhové s pochodněmi a svítilnami [...] Arno šuměl nocí a na druhém jeho břehu stál kostel San Miniato [...] Cesta vedla ‚Starým mostem‘.“¹⁸⁸ Kdybychom vzali mapu, mohli bychom usuzovat, že popis odpovídá skutečnému městu, jak je známe. Podobně bychom mohli citovat i pasáže z Prahy nebo Říma.

Nechceme zde sklouznout k tomu, že bychom popisovali Zeyerovo dílo pod vlivem znalostí o jeho životě. Nehledáme nějaké „reálné“ předlohy pro Zeyerovo dílo, u většiny míst bychom to stejně nedokázali věrohodně posoudit, ale chceme v souvislosti s narážkou na „starobylost“ italské krajiny

¹⁸⁸ ZEYER, Julius. Sníh ve Florencii. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 123–124.

znovu zdůraznit, že i tady Zeyer odmítá v proudu vyprávění diferencovat mezi dvěma póly reality, „skutečností“ a „snem“. Itálie je místem, na kterém se vrství kultury předešlých staletí i tisíciletí, a Zeyer s tímto prvkem pracuje mimo jiné při líčení „věčného města“ a Campagni v románu Jan Maria Plojhar.

„Od dob renesance je Řím a jeho antické zříceniny učebnicí dějin, zdrojem mravního poučení (*Roma quanta fuit, ipsa ruina docet.*) [...] nabízí konfrontaci své minulosti a přítomnosti [...] Humanisté a elegikové vnímají ruiny Říma převážně jako referenci [...] Důležitější než současná topografie zřícenin je pro ně duch zašlých časů, který z nich promlouvá. Proti změti kamenů a rozbitých památek neustále kladou ztracenou integritu.“¹⁸⁹

Na začátku Jana Marii Plojhara líčí vypravěč pobyt hlavního hrdiny v Římě a jmenuje názvy ulic, které existují v Římě dodnes, přičemž pohyb mezi nimi má logiku a týká se i obecně známých míst, jako jsou Španělské schody. To se však vzápětí mění a Řím dostává též podobu magického města, například když Plojhar stojí s Caterinou nad městem a vypravěč popisuje jejich pohled dolů: „[...] moře budov, které v přísvisu pravdě nepodobné vzezření na sebe braly, bylo to rozvlnění bání, trčení mohutných obrysů ve stříbrný soumrak, padající z nebe, z kterého měsíc právě zmizel, vrhaje svůj bílý čar zkamenělým těm análům světa na Tiberu na rozloučenou v tvář. Řím zdál se celý z mramoru. Hlavu nořil v jasu, ale ze země rostly stíny a ploužily se mu u nohou. Poměrnou jejich temností šlehalý v dlouhých řadách plameny plynových svítilen jako řetězy hvězd.“¹⁹⁰

Tímto posledním úryvkem se pouze utvrzujeme v přesvědčení, že Zeyer ve svých dílech často pracuje s druhotnými významy starobylosti Itálie, protože nebýt historicity místa, nebýt toho, že místo je opředeno příběhy, nebyl by takový tvůrčí postup možný. Historické a mytické však Zeyer převádí na osobní. Plojharovi se do mysli neustále vkrádá domov – Řím jako symbol konečně sjednoceného italského království kontra Praha jako symbol utrpení českého národa. „Praha zjevila se mu jako přízrak [...] potřásala svou krvavou kšticí a ukazovala na svůj blátem potřísněný, roztrhaný královský plášť. Koruna byla jí z hlavy spadla, a Róma, vznášející se vždy jako fénix z plamenů svého utrpení, hle, krásnila si nesmrtelné čelo opět novým věncem.“¹⁹¹

Jaké však může mít líčení opojné vidiny večerního Říma odůvodnění, když se Plojhar už jednou vyznal, že chce z města odjet na venkov? Snad jej i přesto Řím ohromil? Ten „věčný, kouzelný Řím, který každého, kdo jej spatřil, věčnou naplňuje touhou, aby jej opět spatřiti mohl“?¹⁹² Jistě i to, ale

¹⁸⁹ HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 401.

¹⁹⁰ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 25.

¹⁹¹ tamtéž, str. 26.

¹⁹² tamtéž, str. 25.

nedlouho poté se rozloučí s Caterinou, kterou odvede domů, a udělá se mu tak špatně, že omdlí. Není zdůraznění krásy věčného města kontrastem nejen k národní, ale i k Plojharově konečnosti? „Prostá, nevýslovně souladná, v sebe cele uzavřená linie toho obrysu měla cosi velkolepému, jedinému akordu příbuzného, který jako ona ze sebe roste, v sebe uzavírá, celý svět krásy v sobě tají a **duši za sebou unáší**, naplňuje ji mysteriem a sladkostí.“¹⁹³ Není toto líčení pendantem Plojharovy smrti? „Zdálo se mu, že se mu srdce zastavuje, pak že mu chce rozpoltiti prsa. Zavřel oči, které kryla beztoho pustá tma. ‚Umírám?‘ tázal se spíše myšlenkou, než slovy, a šla na něj jakási dřímota.“¹⁹⁴ Když se pak Plojhar probere z mrákot, potká Caterininu bratrance Giggiho, který se předtím ztratil v davu – nyní je ale šokovaný Plojharovým vzezřením: „Sangue della Madonnina!‘ Vzkřikl Giggi překvapen, neb byl to on, ‚pane Jamaria, to jste vy!‘ ‚Tělem a **duší**,‘ odvětil se slabým úsměvem mladík a myslil přitom: ‚Málem, a byl bych tu již pouze tělem.“¹⁹⁵

I v „řecké“ povídce Evadna hraje prim milenecká vášeň upomínající na motivy Romea a Julie, (podobně jako výše v „italské“ povídce o Donatovi a Sismondě). Zde není mladé dívce dovolena láska k chudému mladíkovi, v důsledku toho chřadne a postupně umírá. Byla však jen v kómatu a po pohřbu se probudí v rodinné hrobce, odkud utíká znovu za milencem. Když ji rodiče vypátrají, umírá leknutím „znovu“, tentokrát už doopravdy. Zřejmě v ještě starším období se odehrávají další „řecké“ povídky, Stratonika a Gdoule, ve kterých vystupují některé postavy coby pamětníci mytických bitev. Příběhy se také odvíjejí ve znamení nedovolené lásky, avšak mnohem klidnější, idyličtější, plné rozvážných rozmluv o hrdinství a cti. Mnoho těchto rozhovorů se odehrává v zahradách, které nemají svým popisem daleko k zahradám exotickým, o nichž budeme ještě hovořit. Vášnivá láska, tentokrát ze „současnosti“ 19. století, v Řecku potkala i Jana Plojharu, který se na Korfu zamiloval do paní Dragopulos.

4.1.3.2. „Exotika“

Už jsme konstatovali, že vyprávění v Zeyerových prózách lze charakterizovat velkorysou popisností s akcentem na drobný detail, ale i oproštěním se od (podle Zeyera) usedlé skutečnosti směrem k fantastice a snu. Dominance těchto dvou tendencí se ukazuje i v souvislosti se zmíněným pojmem „exotismus“, který je poněkud těžké uchopit, protože se může krýt s jinými pojmy, z nichž zeměpisně to může jít o „Orient“, „džungli“, „Nový svět“, „Asii“, „Afriku“ atp. nebo věčně o cokoli „cize kontrastujícího“, „neobyčejného“ a „nevšedního“. V tomto pojmu je tedy jakási významová dualita:

¹⁹³ (Zvýraznil L. Z.) ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 25.

¹⁹⁴ tamtéž, str. 29.

¹⁹⁵ (Zvýraznil L. Z.) tamtéž, str. 30.

Na jednu stranu mohou vyprávění dominovat popisy artefaktů a míst, aby se čtenáři přiblížily daleké civilizace, na druhou stranu může být toto „vzdálené“ dobovým únikem z přítomnosti a projekčním plátnem pro smyslnost, divokou fantazii či mystiku.

Zeyer sice bývá chválen za navození věrné atmosféry té či oné kultury, z dnešního hlediska však nejsou Zeyerova díla dokonalou studnicí kulturologických informací, jako spíše směskou osobních a dobových domněnek o té či oné kultuře. Zeyera podobně jako u křesťanství zajímala jak estetická stránka projevů cizích kultur, tak hodnotový rozměr jejich náboženství a mytologie. „Exotika“ (snad po vzoru lumírovském) se mu stala prostředkem k rozšíření uměleckých možností a sloužila jako projekce vlastních přání či názorů.

Tak třeba v souboru *Večer u Idalie* konstatují hlavní hrdinové, že faleš a přetvářka, kterou popisují v jednom z japonských příběhů, panuje nejen v Japonsku, ale i u nich „v universitách, v parlamentech“.¹⁹⁶ Je zajímavé, že podíváme-li se pozorněji na tyto prózy, nesou se často v duchu panovníkova „zpokornění“, ačkoli většina podobných panovníků byla bandou krvelačných despotů. Třeba v *Písni za vlahé noci* pěstuje císařovna poezii, jako by ničeho vyššího nebylo, a nakonec pozve slavnou básnířku, aby žila v jejím paláci. V Kunálových očích zase králův syn žije životem potulného slepého pěvce a i jeho otec nejprve odejde z královského paláce odpočívat do svého sídla v přírodě, kde pohostí poddané, aby – díky šťastné náhodě – mohl znovu uvidět dlouho ztraceného Kunálu, pohostí poddané.

„Zeyer volí daný symbol, aby ho naplnil novým obsahem, anebo ho situuje v novém kontextu tak, aby získal novou sémantickou hodnotu.“¹⁹⁷ Jednak Zeyer často upravoval různé náměty a vytvářel z nich takřka kulturní koláže, jednak soudobý evropský diskurz o vzdálených kulturách trpěl (možná z dnešního pohledu) nedostatkem informací z důvodu kulturních a jazykových bariér, a to i přes preromantickou tesknivost po dávno zapomenuté čistotě divochů kdesi v ráji. Ani jazyková bariéra však nemohla limitovat Zeyerovu touhu po (sebe)vzdělání (viz dedikace Vojtěchu Náprstkovi v *Blahu kvetoucích broskví*) a vzdělávání (připomeňme jeho sběratelskou a muzejní či galerijní činnost).

Vzdálené kultury byly chápány v hodnotovém rámci kultury evropské (křesťanské) nebo mohly sloužit účelově coby obohacení možností duchovního života evropské populace na konci 19. století ve formě vlivů jako okultismus, kabala apod. Např. teozofie si kladla za cíl využití prvků různých náboženství a vytvoření jednoho celistvého systému.¹⁹⁸

¹⁹⁶ ZEYER, Julius. *Večer u Idalie*. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 267.

¹⁹⁷ KRÓLAK, Joanna; ŚLUSARCZYK, Piotr. *Buddhistické prvky v Zeyerově tvorbě*. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 88.

¹⁹⁸ tamtéž, str. 86.

Zeyer, kterého okultismus velmi zajímal, nechá třeba v Opálové misce vypravěče posbírat do misky rosu z Buddhova lotosu, kapku Sókratova bolehlavu, Kristovu krev, slzu Jany z Arku a jiskru z Husovy hranice, čímž evokuje představu spojení východní a západní tradice.¹⁹⁹ Vždyť „[...] ‚láška‘, ‚slitování‘ a ‚soucit‘ jsou v Zeyerově pojetí synonyma vyjadřující jednu z nejvyšších ctností křesťanství i buddhismu – *ctnost milosrdenství*.“²⁰⁰

Když Ondřej Sládek popisuje indické motivy v české kultuře 19. století, vyjmenovává pět možných způsobů, k jakému účelu může být indický motiv využit.²⁰¹ Hovoří o Indii jako (zaměnitelné) kulise, prostředku sociální kritiky, pravlasti Slovanů, zdroji bohatství a posvátné zemi bráhmánů, přičemž Zeyera jmenuje coby reprezentanta tohoto posledního typu, který se především snaží zprostředkovat duchovní bohatství daleké kultury a jejího myšlenkového světa.

Musíme však říci, že Zeyer nejen že by mohl patřit do kterékoli skupiny, ale jde o natolik obecné kategorie, že by bylo (snad s výjimkou „pravlasti Slovanů“) možné je aplikovat na jakoukoli jinou exotickou zemi. Samozřejmě každá vzdálená kultura může platit za „prázdnou“ kulisu nebo být uplatněna jako pouhá záměna za představu nezměrné vzdálenosti (třeba když hrdina odjede někam, kde se má krásně a odkud se už nikdy nevrátí) takřka libovolně (u Zeyera takto funguje Amerika a Jižní Amerika). Navíc konstrukce exotického prostoru je bez ohledu na zemi původu vždy velmi podobná. „Jedno z častých míst v [těchto exotických] prózách představuje město, reprezentativní sídlo panovníka nebo jeho vysokých úředníků [...] Palác je vždy zobrazen jako skvostné, vznešené místo. Jeho lesk a reprezentativnost je ještě zesílena popisnou pasáží. V ní nechybí zmínky o krásných stavbách, v nichž se snoubí krása s důstojností, nebo detaily o kultivovanosti a vzdělanosti jejich majitele. [...] Druhým [důležitým prostorem] je prostor krásných exotických zahrad.“²⁰² Velmi jednoduše to můžeme ukázat na příkladu, kdy český spisovatel vypráví svojí přítelkyni příběhy z Orientu a je evidentní, že kulisy, ve kterých se příběhy odehrávají, jsou zaměnitelné: „[...] císař měl velký, velikánský palác. A co byste proti tomu mohla namítati, kdybych vám přísahal, že ten palác stál v nesmírné zahradě? Ujišťuji vás, že byla krásná, překrásná ona čínská obora, plná jezer, v nichž množství ostrovů, obývaných polobáječným ptactvem, plná slují, v nichž porculánové a bronzové draky hrůzu šířily, plná květin, jakých nikdy nebylo, a stromů, jakých nikdy nebude.“²⁰³ Japonska a Číny se Zeyer dotýká několika povídkami, ovšem nemůžeme říci, že by hrálo velkou roli, zda se

¹⁹⁹ KRÓLAK, Joanna; ŚLUSARCZYK, Piotr. Buddhické prvky v Zeyerově tvorbě. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 88.

²⁰⁰ SLÁDEK, Ondřej. Náboženský kaleidoskop Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 45.

²⁰¹ SLÁDEK, Ondřej. Obraz Indie v české literatuře 19. století. In: PÍORECKÁ, Kateřina; PETRBOK, Václav (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2008, str. 269–282.

²⁰² MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2010, str. 91. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97411/>>.

²⁰³ ZEYER, Julius. Večer u Idalie. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 231.

příběh odehrává tam nebo onde. Japonsko líčí Zeyer jako zemi borových hájů, lesů a zemi, která postupně přijala buddhismus (takže plnou chrámů), ale jinak jde v obou případech o podobně popisované tradicionalistické země se silnou starobyloú kulturou.

Sociální hledisko se ukazuje v Zeyerově (pouze občasné) zdůrazňování jakési demokratičnosti a (až křesťanské) lásky k bližnímu, která se dotýká všech, i panovníků. Souvisí to i s jeho pojetím některých míst nebo zemí, jako např. Indie, jež jsou Zeyerem považovány za „posvátné“, kolébku náboženské velikosti. Poněkud v kontrastu k tomu (ale ruku v ruce s tím) kráčí líčení exotiky jako nezměrného bohatství, nádhery a opulentnosti. Nejsem si jist, jestli lze tvrdit, že Zeyer chápal některou asijskou zemi jako pravlast Slovanů, ale zcela určitě i jeho zasáhla teorie o příchodu kmene árijů do Evropy a společném původu árijských národů: „Buď pozdravena, země íránská, ty velká matko arijských plemen [...]“²⁰⁴ Mezi árijce počítal zřejmě všechny bílé Evropany, takže i Sloany („Stydím se za árijskou Evropu, že sedá těm turanským kejklířům tak na vějičku. Ale ta árijská Evropa už je tak materialistická, že pozbyla své árijské ideálnosti a noblesy téměř naprosto.“)²⁰⁵

Exotická země však ještě nemusí znamenat vzdáleně cizí téma. Například „egyptská“ povídka Asenat je líčena jako příchod židovského monoteistického náboženství, prazáklad křesťanské kultury. Také v Tunisu (Vůně) se sice dovídáme místní pověst, ovšem orámovanou soudobou promluvou vypravěče-cestovatele. A zase i „doma“ v Evropě se setkáme s kulturou, která může být líčena jako exotická, za jiné jmenujme hebrejskou kulturu (Úvod z Bájí Šošany, El Cristo de la Luz).²⁰⁶

4.1.3.2.1. Obnovené obrazy

S tímto pojmem se běžně operuje, aniž bychom se mohli opřít o nějakou jeho definici. Jedinými vodítky nám jsou Zeyerova korespondence a fakt, že Zeyer pojmenoval některé soubory (nakonec tři) svých povídek právě jako Obnovené obrazy. Zdá se, že v létě 1892 Zeyer slibuje Sládkovi do Lumíra nějaký cyklus povídek a zřejmě spolu debatovali, jaký souhrnný název zvolit. Podle zářijových dopisů chtějí použít parafrázi názvu Hawthornových *Twice Told Tales*: „Pro ‚twice told tales‘ není mi možno naléztí slovo. Zdá-li se Ti: Opětované povídky lepší než Obnovené obrazy, vytiskni to.“ Sládek však obratem potvrzuje název Obnovené obrazy a v říjnu vychází v Lumíru povídka Amparo.²⁰⁷

²⁰⁴ ZEYER, Julius. Rustem a Sohrab. In: *Obnovené obrazy. II*. Praha: Unie, 1906, str. 189.

²⁰⁵ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 31.

²⁰⁶ Výčet jednotlivých zemí či kultur vztahujících se k jednotlivým prózám uvádíme v příloze.

²⁰⁷ KVAPIL, Josef Šofferle (ed.). *Sládek – Zeyer: Vzájemná korespondence*. Praha: ČSAV, 1957, str. 273 (dopisy č. 331, 332).

Většinou jde o povídky z minulosti, které se snaží převyprávět nějakou pověst či mytologický námět, regionálně se ovšem neomezují a přinášejí příběhy z Orientu, ale i ze Španělska či Itálie. Tereza Riedlbauchová v doslovu k *Vyšehradu* například zmiňuje, že po Vyšehradu přichází období „obnovených obrazů“, kdy Zeyer „sice dále napodobuje cizí látky, ale více je přetváří svým způsobem, např. *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (1880) a *Báje Šošany* (1880).“²⁰⁸ Pomineme-li, že to je Vyšehrad, jenž má být podle Riedlbauchové předělem v rámci Zeyerova díla, i když jí zmíněný *Román o věrném přátelství Amise a Amila* vyšel ve skutečnosti už o tři roky dříve časopisecky, vidíme, že Riedlbauchová pojímá mezi „obnovené obrazy“ i díla nalézající se mimo stejnojmenné soubory.

Je otázkou, zda bychom měli uznat takto široké vymezení pojmu a případně pod něj zahrnout i některou Zeyerovu básnickou epiku, jako Karolinskou epopej. Do cyklu obnovených obrazů nebyly zařazeny například texty *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* a *Večer u Idalie*, i když by tam svým obsahem – vyprávěním dávných orientálních příběhů – patřit mohly. Rozdíl je však v tom, že tyto příběhy jsou rámovány „současností“, příběhem vypravěče, který se definuje jako soudobý člověk, ve všech případech (zneuznaný) spisovatel. Tak je tomu i v *Bájích Šošany*.

Báje Šošany obsahují text nazvaný Úvod,²⁰⁹ ve kterém vypravěč vysvětluje svůj vztah k vyprávěním a reáliím Orientu. Úvod je vyprávěním o poetovi Valeriovi, který se prudce zamiloval do židovské dívky, k níž každý večer docházel a jež mu vyprávěla různé báje z exotických zemí, které kdy navštívila (interiér jejího bytu je vybaven artefakty z různých koutů světa). Protože ale dívka jednoho dne beze stopy zmizela, „nezbylo mu, než sbírat v paměti stopy oněch dojmů, jež jej tak mohutně uchvátily, když omámen hašišem a zpit rozkoší v náručí nad dmoucími se moři, žhavými pouštěmi a kvetoucími ráji východu létati se domníval... A tak povstaly ‚Báje Šošany‘...“²¹⁰ V tomto případě jsou s největší pravděpodobností myšleny *Báje Šošany* samy, ovšem myslím, že se nemusíme tuto vypravěčovu „definici“ bát vztáhnout ani na „obnovené obrazy“.

²⁰⁸ RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. Komentář. In: ZEYER, Julius. *Vyšehrad; Troje paměti Víta Choráze*. Brno: Host, 2009, str. 270.

²⁰⁹ Je zajímavé, že Zeyer text pojmenoval takto. V souboru budí dojem, že má jít o úvod autorský, a přece je příběh o muži, který „nejsa více poetou, stal se spisovatelem,“ vyprávěn ve třetí osobě. Takových „autorských“ úvodů má Zeyer více, domnívám se ovšem, že je nelze chápat jinak, než jako roztodivná Zeyerova zarámování příběhů s vloženými příběhy. Není jasné, jak se postavit k předmluvám, pod kterými je přímo autorův „podpis“ (Gompači a Komurasaki, Karolinská epopeja), ale to už bychom zabíhali asi příliš daleko. Každopádně vezmeme-li do rukou Zeyerovy spisy, můžeme si všimnout, že předmluva v Karolinské epopeji podepsaná „Julius Zeyer“ je skutečně začátkem celé knihy a ozdobný grafický prvek, jakýsi vlys či viněta, který bývá použit na začátku kapitol, teprve následuje, zatímco u povídky *Vůně v Obnovených obrazech I.*, kde bychom mohli hovořit o autorském úvodu podobného charakteru, následuje tento text právě až po vinětě, jako by už byl součástí prózy. Více o Zeyerových úvodech SKALICKÁ, Vlasta. Autorské úvody v díle Julia Zeyera. In: VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997, str. 42–51.

²¹⁰ ZEYER, Julius. Úvod. In: *Báje Šošany*. Praha: Unie, 1928, str. 111.

4.1.3.3. Habsburské mocnářství

Mluví-li Zeyer o dnešní České republice, používá zásadně pojmu „Čechy“, a to i v případech, kdy tak která postava o své domovině referuje cizincům. Příběhy se však většinou odehrávají skutečně v Čechách, na Moravě jen zmínkou ve Z papíru na kornouty. Rané Zeyerovy povídky se odehrávají především v Praze a v Čechách, nejspíše v Zeyerově současnosti, a místy nemají žánrově daleko ke konverzačním komediím vybaveným pichlavou ironií. Často je předmětem laskavého humoru maloměstské obyvatelstvo se svými způsoby a názory: „Městečko, v kterémž jsme žili, bylo tak malé a nepatrné, že se neustále obávalo, aby je někdo nepovažoval snad za vesnici, což by se bylo obyvatelům jeho zdálo urážkou až zrovna smrtelnou. [...] nenávidělo venkov, který na ně se všech stran doléhal [...] až do nejhrdější naší ulice tu a tam choboty svých věčně ze zelena do zlata se měnících polí byl vtěsnil [...]“²¹¹

Ironie se však v rámci příběhu vždy postupně vytratí a ústí do vážného rozuzlení, někdy i s morálním podtextem. Příběhy z Čech zachycují spíše bohatší společnost, často však v nějakém sociálním konfliktu (láska v soukolí statusové nesouměřitelnosti). Už Kvapil si všímá, že na začátku své tvorby tíhl Zeyer ke psaní „obrázků“, podobně jako např. Mácha v Marince. Ideálním případem je podle něj vyšíváčka Bendová z Duhového ptáka, která žije v proletářské čtvrti, otec jí zemřel 1848 na barikádě, ale ona se zamiluje do šlechtice.²¹² I v Jeho světě a jejím dojde k situaci, kdy je žena nízkého původu odmítána ve vyšší společnosti.²¹³

Pokud se mluví v pozdějších Zeyerových dílech, například v Inultovi, o pražské chudíně, ta zde slouží spíše za symbol porobeného národa, než že by šlo o skutečný popis života žebráků. Jinak se ovšem Česko od konce 70. let ze Zeyerovy prozaické tvorby vytrácí a vrátí se sem už pouze několikrát, a to v Rokoku, ve Třech legendách o krucifixu a Janu Mariovi Plojharovi. Převažují pak kulisy „cizí“, ale i v těch se ozývají ozvuky české „situace“.

4.1.3.3.1. Praha

Prahu líčí Zeyer s velikou zálibou z nadhledu, vyvýšeného místa, rád staví své hrdiny někam na Hradčany, odkud je Prahu možno přehlédnout. Od Zeyerových vypravěčů se dovídáme jen velmi málo o tom, kde jsou v Praze chudinské čtvrti, kde jsou dobré hospody nebo kam zajít za děvčaty. Zdá se, že Zeyera bychom mohli zařadit spíše k obrozenenskému způsobu zobrazování národních symbolů,

²¹¹ ZEYER, Julius. Miss Olympia. In: *Novelly Julia Zeyera. I.* Praha: Unie, 1914, str. 159.

²¹² KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942, str. 35.

²¹³ tamtéž, str. 36.

jak o tom hovoří Vladimír Macura ve své studii o vývoji obrazu Prahy v literatuře 19. století: „Na jedné straně je [ve způsobu zobrazování Prahy v polovině 19. století] patrná vrstva dobových reálií, reflexí každodenní přítomnosti města [...] na druhé straně vrstva zcela jiná, odlišná svou stavbou i souborem motivů. Zatímco ‚reálná‘ vrstva usiluje postihnout Prahu jako celek [...] ta druhá – v níž přežívá klasické obrozené myšlení – je z hlediska místopisu a sociografie okázale nespojitá, pracuje vlastně s několika emblémy, pevnými hodnotovými znaky, často nápadně ornamentálně uspořádanými.“²¹⁴

Podle Macury jde zejména o Vyšehrad, Karlův most, Vltavu a Bílou horu. Praha je personifikována ženskou bytostí jako matička, královna atd. a tyto „základní atributy sbližují alegorii Prahy s alegorií vlasti“. Toto, jak říká, „jungmannovské“ nazírání Prahy se pak díky obecnému charakteru obrozených emblémů udrželo po celé 19. století, a to dokonce i přes „zpřizračnění velkoměsta“ na jeho sklonku.²¹⁵

Praha tak má u Zeyera spíše „pohádkovou“ či mytickou podobu. Caterina líčí Prahu, jak si ji představuje z vyprávění své matky. Podle Plojgara je to líčení poněkud básnivé, nadnesené, ale jako Zeyerovi čtenáři víme, že obsahuje všechny hlavní atributy, které kdy Zeyer v souvislosti s Prahou zmiňuje: „Myslím, že nad tím městem bloudí také mlhy a stíny jako nad výšinami skotských hor? Ten dojem aspoň dělaly všechny matčiny popisy na mě. Představuji si, že tam věží a hradů bez čísla, že temná, veliká řeka se tam pod gigantickým mostem valí, že hučí a se pění. Na zábradlí toho mostu stojí jako přízraky obrovské sochy. Kolem města jsou samé temné lesy a vysoké hory. Na podzim bouří tam vítr příšerně prázdnými ulicemi a plaší hejna ptáků z pobořených, pustých paláců, vystavených v terasovitých zahradách, stoupajících po příkrých skalách, vysoko, vysoko, – ach, vy se usmíváte!“²¹⁶

I v Praze se podobně jako například v ruském Petrohradu lze setkat s různými národnostmi a cizinci šlechtického stavu. V Xaverovi žijí na Malé straně Angličanky, v Janu Mariovi Plojgarovi Italové, v Teréze Manfredi Rakušané apod. Nejde však o jev vypravěči nějak oceňovaný, jako spíše o fakt, o realitu doby a prostředí, které vypravěči znají.

4.1.3.3.2. Praha a Vídeň – Češi a „Němci“

²¹⁴ MACURA, Vladimír. Obraz Prahy v obrozené kultuře. In: *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1983, str. 156–157.

²¹⁵ tamtéž, str. 157.

²¹⁶ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 177.

V Duhovém ptáku se bohatý muž rozhodne klamat mladou chudou dívku a stýká se s ní, i když má doma ženu a dítě. Je líčen ne zrovna jako osoba hodna obdivu. Později zanechá mladou dívku za sebou – mrtvu – a odjede ve své bezstarostnosti a netečnosti do Říma – do Prahy už se nevrátí: „V Římě bavili se božsky, karneval byl neobyčejně veselý; ale brzy na to zemřel tchán a panu Rybiňskému zalíbil se velkoměstský život tak, že se již nechtěl do maloměstské Prahy navrátit.“ Ba co víc, nejen že už mu Praha je malá, stěhuje se do města nenáviděného, o němž vypravěč exklamací a následným ironickým povzdychem naznačuje, že je zrovna tak dobré jako Rybiňský sám: „Paní Rybiňská tedy přijela sama do Čech, prodala statek a dům v Praze a pospíšila za manželem do Vídně, kde se usadili stále. Po Římě Vídeň! Byla to volba hodná pana Rybiňského.“²¹⁷

Averze vůči „Vídni“ a „Němcům“, jak Češi Rakušany nazývali, ze Zeyerových vypravěčů jen číší („[...] nenáviděl jsem **přirozeným** způsobem vše, co bylo německé“),²¹⁸ a tak se také nelze divit, že tematizace vztahu Prahy a Vídně funguje jako metafora národnostního rozporu mezi menším, utlačovaným, a větším, utlačitelem. „Vídeň ve srovnání s Prahou královnou, byť ‚zuboženou‘ a ‚plačící nad padlými syny‘, není než ‚líčená, falešným šperkem ověšená, vydržovaná nevěstka‘.“²¹⁹ V Jeho světě a jejím se jedna z návštěvnic Prahy paní de Dorval obdivuje (dílem možná ze slušnosti) krásám Prahy, zatímco vídeňská herečka („[...] s malým uměním a velkými pretensemi právě počínala svou uměleckou dráhu na pražském divadle německém.“)²²⁰ je nevychovaná a nejen že nazve Prahu Kocourkovem, ale „s pravou německou netaktností“ naznačí, že s Vídni ji nelze srovnávat.²²¹

Zajímavé je, že přes neustálé narážky na „Němce“ se o Německu samotném mluví v Zeyerových prózách pouze dvakrát. V povídce Darija je zmínka o městě Homburk, kde jsou dvě Rusky, hlavní hrdinky, v lázních, a v Bájích Šošany se vypravěč pohybuje v ulicích Frankfurtu. Paradoxně Frankfurt samotný jej příliš nezajímá, protože celé vyprávění se odehrává v jednom domě v židovském ghettu. Naopak českém či pražské židovstvo, z pohledu dnešního člověka opět poněkud překvapivě, reprezentuje u Zeyera pouze postava žida Manassé z povídky Duhový pták. Otázku po vztahu židovství a křesťanství i po soužití s židovskou komunitou tak Zeyer řeší ve své „Legendě toledské“.

Peter Deutschmann přispěl v rámci svého výzkumu „tematizace politických aspektů českých historických dramat“ i do posledního sborníku o Zeyerovi, kde se snaží za pomoci teorie Deleuzeho a Guattariho o umění jakožto průsečíku „sociokulturní konfigurace“ a individuálního, osobnostního nastavení (autora) analyzovat Zeyerova dramata Doňa Sanča a Neklan. „Tradičně je Zeyer považován

²¹⁷ ZEYER, Julius. Duhový pták. In: *Novelly Julia Zeyera. II.* Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 246.

²¹⁸ (Zvýraznil L. Z.) ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy.* Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 36–37.

²¹⁹ HODROVÁ, Daniela. Město v síti textů. In: *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky.* Praha: Akropolis, 2006, str. 142.

²²⁰ ZEYER, Julius. Jeho svět a její. In: *Novelly Julia Zeyera. I.* Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 36.

²²¹ tamtéž, str. 37.

za citlivého estéta, který své fikční světy odsouvá daleko od reality. Specifické poměry v českých zemích na konci 19. století jsou v jeho dílech jen velmi málo zřetelné a je poměrně obtížné nalézt souvislost mezi literární fantazií a historickým kontextem.²²² I tak ale Deutschmann, chápající Zeyerova dramata jako alegorii Zeyerova smýšlení o soudobé společnosti, nalézá v dramatech rysy antimonarchističnosti a Zeyerovy snahy apelovat na vnitřní (národní) jednotu vůči společnému nepříteli a pronásledovateli „Němci“, tedy habsburské monarchii. Připustíme-li takový vztah k rakouské monarchii, pak zmiňme příběh Sen životem ze souboru Večer u Idalie, kde je císař dokonce zabit vlastní ženou: „Probodla jsem srdce, které bylo hluché pro bídu naší země.“²²³

Konflikt mezi Prahou a Vídní vlastně konfliktem mezi národy a oběma zeměmi, které jsou ve věčném sporu. „Nuže, pane,‘ pravila, když znáte Čechy, víte snad též, že tam panují poměry žalostné. Jsme národem nešťastným, nacházejícím se ve stálém boji!“²²⁴ Prostor českých zemí je líčen jako místo neštěstí, kde se úpí pod německou nadvládou. „Celá ta hluboká běda národního našeho života odhalila mně tenkrát krvavé své rány [...] při pohledu na drzou panující u nás cizotu [...]“²²⁵

Zároveň se ale Čechy líčí jako místo, kde obyvatelstvo samo není schopno odporu, ba naopak projevuje se servilně. Tento problém se obnažuje v rozpolcené postavě Jana Plojgara. O jeho citlivém přístupu k vlasti se dovídáme už na začátku románu, když rozmrzelý cestovatel rozmlouvá se svou římskou hostitelkou: „U mne doma jest vždy pošmurno,‘ pronesl tak tichým hlasem, že to téměř zašeptal. Zdál se nešťastným. ‚Poveretto!‘ vzdychla paní Giovannina, ale nebylo jí jasno, co vlastně říci chtěl.“²²⁶ A tak Zeyer, podobně jako v případě otázky soužití se židovskou kulturou, řeší „domácí“ problémy na jiném, přeneseném místě, v rámci jiné kultury.

Plojgar má v příběhu svého soupevníka a „dvojníka“, chorvatského šlechtice, jenž stejně jako Plojgar nemá rodiče a obklopují jej pouze lidé, kteří touží po jeho jmění. Tento Chorvat dezertuje z armády do ráje Jižní Ameriky a nezapomene Plojgarovi napsat dopis, kde se zmiňuje o svém vztahu k vlasti, která je samozřejmě chápána jako ekvivalent k vlasti Plojgarově: „Jsemť Chorvat, a Chorvat jako Irčan nemá vlasti, protože mu ji jiný vzal. Nedovedu žít co otrok mongolské hordy, která mi odňala, co každému to nejdražší. Avšak lid ten rozpadává se na dvě části: Jedna trpí a snáší ze zvyku a bude ze zvyku až do skonání snášet. Druhou proklínám a opovrhuju jí. Spojila se, pohnuta nejnižší ziskovostí, s těmi, proti kterým bojovati měla. Ani u jedné, ani u druhé pak není nejmenší stopy důstojnosti.

²²² DEUTSCHMANN, Peter. Zasněná současnost: Zeyerova historická dramata. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 217.

²²³ ZEYER, Julius. Večer u Idalie. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 347.

²²⁴ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 102.

²²⁵ ZEYER, Julius. Na pomezí cizích světů. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 267.

²²⁶ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojgar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 22.

Národ, který si netroufá snít o své samostatnosti, není hoden, aby žil.“²²⁷ Avšak Plojhar sám se rozhodne pro cestu do Prahy a pro boj – alespoň morální. V Praze se však serve, když jej urazí „jakýsi nadporučík Müller, rodem Vídeňák“, a je smrtelně raněn. „V porovnání s promarněnou šancí života s milovanou bytostí, se odkrývá i zbytečnost gesta, které Zeyerova hrdinu stálo trvalou újmu na plících a Vídeňáka jizvu na tváři. Zatímco český vlastenec chytá marně dech, Vídeňák přichází o krásu. České oči ji na něm však stejně ani předtím neshledaly.“²²⁸

„Odysseus“ bloudí životem, ale ani si není jist, kdo je jeho Pénélopé. Nakonec se jí zřejmě stala jeho Caterina. Nebo jí snad po vzoru dokonalých vlastenců byla královna Praha sama? Praha asi ne. Tato smilnivá (cizinci protkaná, a tedy nečistá) nevěstka (dívka zaprodaná) je stejně špatná jako smilnivý poeta. Dragopulos je Plojharovou milenkou a po vzoru dekadentních femme fatale i jeho duševní hlubinou-propastí. Podobně je Plojharovi vlast, reprezentovaná Prahou, romanticky touhou i hrobem, jako je Máchovi „matka-země“.

4.1.3.3.3. Slovensko – Uhry

Velmi podobně jako na vztah českého a německého živlu se Zeyer dívá i na vztah Slováků a Maďarů. Slovenské motivy se z próz objevují ve Třech legendách o krucifixu (z nichž jedna je přímo „slovenská“), v Domu U tonoucí hvězdy. Že Zeyer pojímal Slovensko až mytologicky, můžeme soudit i z velmi známého dramatu Radúz a Mahulena.

Triptych legend je v jádru spojen náboženským motivem Krista na kříži, a zároveň každý příběh zmiňuje osud některé utlačované menšiny, Čechů, židů a Slováků. V Legendě slovenské se hned v první větě dovíme, že noc byla „temná jako osud slovenského kraje“.²²⁹ Země je podle vypravěče v područí cizinců, které zve „turany“ nebo „mongoly“. Ideál čisté přírodní krajiny je narušen vpádem armády, která odvede muže jako otroky na stavbu hradu, a i když se prošťáček Samko vrátí domů, je odtud cizími lidmi vyhnán do nelítostného světa, kterému nerozumí.

„[Zeyer] Do slovenského prostředí umístil křesťanský mýtus o lidské pokoře, schopné transformovat rány života a osudu do světa lásky. Prostotě života, projevující se ve vztahu člověka a přírody, člověka a boha, v schopnosti sebeobětování, dal Zeyer v Samkově příběhu jednotný výklad a zároveň ji vyzvedl jako ideální pól lidské projekce. Zdá se mu, že je myslitelný právě jen tam, kde je ponížení

²²⁷ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 80.

²²⁸ CELHOFFEROVÁ, Kristýna. „Špatní romancierové“ a mdloba v české moderně. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2007, str. 53. Vedoucí práce Jaroslav Střítecký. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/14681/ff_d/.

²²⁹ ZEYER, Julius. Samko pták. In: *Tři legendy o krucifixu. Dům u tonoucí hvězdy*. Praha: Unie, 1914, str. 77.

člověka a národa největší, to je na Slovensku. Neznamená to však, že by tento ideální pól byl dostupný modernímu člověku a že by byl realizovatelný mimo svět neporušené životní prostoty.“²³⁰

Nesvoboda slovenského národa se stane i tématem osudu Slováka Rojka v Domu U tonoucí hvězdy. Zatímco ovšem Samko je synem (podle Zeyerova líčení) ideální doby, kdy člověk žil v souladu s přírodou a dokázal v sobě najít dostatečnou pokoru i vyrovnanost, Rojko jako člověk moderní doby není. „[Zeyer] Jako romantik umísťuje do světa slovenských hor předpokládanou původní plnost člověka a vyjadřuje ji slovenským mýtem o velikosti naivní lásky a prostoty. Jako romantik vytyčil na případu slovenského inteligenta [Rojka], spjatého s osudem pokořeného národa, limitní sféru žalu, jemuž je vystaven člověk moderního života.“²³¹ „Zeyer vytěžil tedy z potenciální významovosti současného slovenského osudu co nejvíce, tak aby jeho prostřednictvím vyjadřoval problém moderního člověka.“²³²

4.2. Místa

Druhým postupem, který uplatníme při zkoumání „prostoru vyprávění“, bude popis z hlediska „míst“. V členění kapitol jsme zavedli distinkci mezi těmi místy, která lze spíše chápat jako abstraktní prostorovou konfiguraci a výslednici sémiotických kategorií, a těmi, u nichž je při interpretaci vhodné využít tematologického přístupu. Samozřejmě ani tematologický rozbor se neobejde bez sémiotických kategorií, čili tematologický přístup zde dominuje.

4.2.1. Semiotický přístup

4.2.1.1. Blízkost a dálka

V hierarchickém členění míst hraje v Zeyerově tvorbě velmi důležitou roli vztah mezi blízkostí a dálkou. Hrdinové často směřují z blízkého místa, domova nebo vlasti, do místa vzdáleného, cizího. Mohou utíkat před něčím nepříjemným, duchovně se hledat či přímo realizovat, coby poutníci a světci, nebo jsou jednoduše vyhnáni, jako exulanti.

Hrdinové se mohou pohybovat z centra na periferii, ale vztah blízkosti a dálky je u některých mnohem složitější. Pohyb z centra na periferii je často i pohybem sociálním, odloučením se od

²³⁰ VODIČKA, Felix. Český literární mýtus o Slovensku. In: *Struktura vývoje: studie literárněhistorické*. Praha: Dauphin, 1998, str. 522.

²³¹ tamtéž, str. 523.

²³² tamtéž, str. 523.

komunity, odvrhnutím bohatství apod. Z města cestují protagonisté nejlépe do přírody, z paláce do chudoby nebo aspoň do menšího města či někam na statek (k nejtypičtějšímu vztahu centra a periferie, totiž města a vesnice, se ještě vrátíme později). Kunál z povídky Kunálovy oči nechce žít v lesku otcova paláce a místo toho volí se svou ženou život v menším městě vzdáleném vši nádhery. Zatímco v hlavním městě panují klasické vztahy mezi nedotknutelným panovníkem a lidem, ve městě, kde vládne syn, panuje mezi lidmi mnohem lepší atmosféra. Na krále má velký vliv jeho žena, Kunálova macecha, která si na Kunála původně myslila, avšak když ji odmítl, intrikami dosáhla rozsudku, který odsoudil Kunála ke ztrátě očí. Ten nelamentuje, nechá si oči vydloubnout a vydává se světem žebrotou. Místo aby proklínal osud, střídavě žije v přírodě a míří do světa šířit Buddhovo učení. Kunál se usebral i díky tomu, že z centra zamířil na periferii života, z domova odešel do světa.

Jako příklad vyhnaného exulanta uvedme hrdinku Čaokiun ze Zrady v domě Han, která byla – i přesto že se do ní zamiloval sám císař – vydána coby kořist tatarskému válečníkovi, aby tento ušetřil čínský lid. Čaokiun je typickým příkladem oddané lásky k vlasti, touhy po domovině a nakonec vytržení z rodné krajiny: „Daleko od země otců zavlečena budu v sirou cizinu! Prostor bez měry mne loučí od hrobu matky mé.“²³³ Sice v tatarském zajetí „láskou mřela“ pro čínského císaře, ovšem zároveň „hleděla upřeně v stranu, kde ležela ta horoucně milovaná země otců“. Prostřednictvím vypravěče, který se vyjadřuje až pohádkovými hyperbolami, aby zdůraznil, jak daleko se Čaokiun ocitla („Daleko [...] od útulných krbů svého lidu hynula touhou za temnými lesy, za širokými vodami, za vysokými horami.“),²³⁴ jako by autor exponoval císaře spíše coby symbol reprezentující její domovinu než skutečného panovníka. Vždyť i císař sám – byť to samozřejmě v duchu Zeyerových „rozumných“ a „lidově“ smýšlejících panovníků zdůvodňuje neprolitím krve lidu – považuje za potupu, že musí odejít „dcera černovlasého lidu, dívka z čínské krve, květ císařského harému“.²³⁵ A tak je povídka o zradě v domě Han možná též o ztrátě rodné hroudy, vykořenění a nuceném odchodu. Ne nadarmo ji rámuje „vyhnanci“ odcházející **přes poušť** pryč z Číny, z nichž jeden – „**pěvec**“ – tento příběh vypráví.

Podobná schémata odmítnutí, vyhnání a odchodu či exilu se opakují napříč Zeyerovým dílem bez ohledu na časovou nebo prostorovou situovanost daných zápletek. „Poutník je subjekt, jenž se cítí cizí ve svém prostředí, na místě, kde žije, a který naopak pociťuje touhu po vzdálených cílech, protože jeho pobyt „tady“ (u poutníka jako náboženského symbolu je to země, u romantického poutníka kdekoli „tady“: na jednom místě, za stejných okolností) je přechodný.“²³⁶ Signifikantní na romantické

²³³ ZEYER, Julius. Zrada v domě Han. In: *Novelly Julia Zeyera. II.* Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 99.

²³⁴ tamtéž, str. 104–105.

²³⁵ tamtéž, str. 92.

²³⁶ HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 17.

pouti pak je to, že je, jak říká Hrbata, „bez cíle, ale není bezcílná“, ²³⁷ protože právě ono bloudění či putování je vyjádřením osobního postoje či víry v nutnost reflexe „něčeho“, „někde“, „dál“. Ovšem domnívám se, že u Zeyera se objevují i jiné než romantické typy poutníka. Jednak ahasverovský poutník životem, který však nemá žádného cíle (toho ještě zmíníme), jednak takový poutník, který sice cíle během své pouti postupně stanovuje, ovšem stejně jako exulant naráží na problém záměny blízkosti a dálky. Exulant se ve vztahu k vlasti pohybuje v „dálce“, je mu tedy vnitřně blízké to (a touží po tom), co je daleko.

Takové exulantství-poutnictví se objevuje i v Domu U tonoucích hvězd a Janu Marii Plojharovi. „Oba hrdiny – Plojhora a Rojka – nechává autor zemřít mimo teritorium vlasti – kolébka má i hrob můj, úděl emigranta tak dává svým hrdinům prožít s veškerou tragikou. Plojhar v předsmrtné agonii medituje nad vzdálenou vlastí: „Sbohem, ty země slz, sbohem! Živý nenašel jsem místa v tvém srdci. Kosti moje nenajdou místa v lůně tvém. A já tě miloval!““ ²³⁸ Jak Plojhar sám několikrát říká, neuspěl v životě podle svých představ, protože nedokázal žít přítomností. Kristýna Celhofferová zdůrazňuje, že to je problém záměny blízkosti a dálky. Místo aby se Plojhar soustředil na lásku, která se jej bezprostředně týká v jeho přítomnosti, soustřeďuje se na bolestivou lásku ke své vzdálené vlasti. „Jan Maria Plojhar prožívá v obou dílech Zeyerova románu vleklou mdlobu, končící po takřka 400 stránkách smrtí, jako nemožností vyřešení. [...] Plojhar prohlíží v retrospektivě svůj život a želí bolest ze stavu české státnosti a mysli, která jej znehybněla a uvrhla pošetilým soubojem s neuctivým Vídeňákem do osidel smrti. Zeyer navíc spojuje Plojharovo nešťastné uvíznutí v národní otázce s dekadentní záměnou blízkosti a dálky, díky níž zapomíná v římské Campagni na blízkou milovanou bytost a zachmuřuje se myšlenkami na vlast [...]“ ²³⁹

Aleksej z povídky Aleksej člověk boží zaslechne poučný příběh vyprávěný moudrými starci a rozhodne se žít podle slova Kristova. Jako následník trůnu žije sice s rodiči v paláci, ale zatouží po Vzdáleném a zanechá za sebou rodiče i krásnou nevěstu. Zanechá za sebou pomíjející, odhodí bohatství a převlečen za žebráka se vydává na cestu. Po čase mu ale Panna Maria z ikony poručí, aby se vrátil domů. Vzdálí jej od sebe, od toho, po čem toužil, a přiblíží domovu. Ale jen zdánlivě, protože Aleksej má zošklivenou tvář, takže jej nikdo nepovažuje za ztraceného mladíka. Zároveň má zakázáno se prozradit, má trpět tím, že je nucen žít vedle své matky nepoznán. Octne se u své rodiny, ve skutečnosti však vzdálen jejich citové blízkosti. Zároveň stále zůstává daleko od svého vytouženého

²³⁷ HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 28.

²³⁸ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Exil jako stav duše. In: TICHÝ, Martin; MARTINEK, Libor (eds.). *Česká a polská emigrační literatura: sborník z mezinárodní vědecké konference = Emigracyjna literatura czeska i polska: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002, str. 86.

²³⁹ CELHOFFEROVÁ, Kristýna. „Špatní romancierové“ a mdloba v české moderně. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2007, str. 113. Vedoucí práce Jaroslav Střítecký. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/14681/ff_d/>.

Boha, kterému se však tímto přibližuje – dokazuje mu svou obětí (vzdáním se sebe sama, přistoupením na princip vzdálení se v přítomnosti-blízkosti) víru a zasluhuje si příslib přiblížení se Vzdálenému. Jako mnoho jiných Zeyerových hrdinů věří, že „vzdálené“ je v nějakém smyslu hodnotnější než blízké, přítomné.

4.2.1.2. Od nízkého k vysokému – Praha ukřižovaná

Výše už jsme zmínili Zeyerovu zálibu v pohledu na Prahu z nadhledu, z Hradčan.²⁴⁰ Vypravěč, má-li tu možnost, tuto vertikální osu zdůrazňuje a bývá zaujat pohledem dolů na Vltavu („Tam dole v té kotlině ležela Praha.“).²⁴¹ Snad můžeme říci, že vertikálnost konotuje v naší kultuře dichotomie vysokosti a nízkosti, dobra a zla atp. I Zeyer s tím logicky pracuje, třeba básník Poliziano vykládá svůj „vertikální“ rozměr hovoře o umění: „Měřil jsem k slunci, ale slabost křídel mých zavinila pád.“²⁴²

Při pohledu z Hradčan zastupuje Vltava horizontální prvek krajiny, zatímco cesta stoupající od Karlova mostu směrem na hrad vytváří její vertikální komplement.²⁴³ Domnívám se, že Zeyer tuto místopisnou vlastnost Prahy uplatnil zejména v legendě Inultus, kde jednak využil toho, že okolí Vltavy a Karlova mostu funguje jako symbol národního hnutí, jednak jej dokázal zkombinovat z křesťanským mýtem vzkříšení.²⁴⁴ Prahu už v minulosti popisoval jako magickou či mytickou, obestřenou těžkým osudem a tím vlastně personifikovanou. Plojharovi kupříkladu „v slunci zdála se kusem Orientu, v mlhách městem příšer, pod těžkými mraky, sem tam dlouhými paprsky bledého světla proniklými, městem tragickým, odsouzeným k nějakému strašlivému konci a zatracení.“²⁴⁵ Jde

²⁴⁰ „Tak hned rámcová novela Večer u Idalie [...] se děje v Praze, přesněji v salónu, z jehož oken se otevírá pohled na Prahu prostírající se někde pod ním dole. Idalie, postava celým svým klidem a okolím připomínající dámy ze secesních obrazů, vztahuje ve svém komentáři nejeden příběh z dávného Japonska anebo Číny, vyprávěný ji milým a duchaplným Gracianem, k domácím poměrům a k vládnoucím nešvarům, svým společníkem v tom živě podněcována a následována.“ JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Úvod. In: ZEYER, Julius. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 11.

²⁴¹ ZEYER, Julius. Večer u Idalie. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 223.

²⁴² ZEYER, Julius. Sníh ve Florencii. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 128.

²⁴³ O vertikálním a horizontálním „vztahu“ hradu a Starého města hovoří i NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, str. 81–83.

²⁴⁴ Jen na okraj poznamenejme, že výrazně se nese v duchu vertikality i Zeyerova Zahrada mariánská, svou dualitou nebe a země („[...] a jasně teprv zas cítila Maria hroznou skutečnost, když na Golgotě stála, a mezi zemí a nebem vysoko na kříži čněl Syn člověka.“). Dominují popisy hor a kopců na jedné straně a jezer či řeky na druhé. Postavy se z logiky křesťanské mytologie často vztahují k nebi nebo stoupají na posvátné hory, kde mohou s Bohem komunikovat. ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Unie, 1914, str. 143. Pražský hrad na kopci mohl v obrozenské symbolice zastupovat „horu“, jako byl Blaník nebo Tatry. K tomu více HODROVÁ, Daniela. *Místa z tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 62–68.

²⁴⁵ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 102.

tu o symbolické pojetí Prahy, která je popisována jako úpící nešťastnice: „Slyšíte, Inulte, pláč té hlubé řeky? Vidíte, jak Praha ramena zoufale k nebi pozvedá?“²⁴⁶

„Karlův most se řadí k toposům spjatým se vzestupem a pádem národa. V obrozenské poezii je řeka s mostem ‚drahým pásem‘ s ‚přezkou‘, most je ‚trůnem‘. Takto figuruje most i v Janu Maria Plojharovi, kde iluze o Praze splývají s iluzemi o národě a posléze s deziluzí. Do tohoto kontextu patří i Plojharův pohled z mostu na vodu a na Petřín, ‚planoucí v záři zapadajícího slunce‘.“²⁴⁷

V legendě pražské použije Zeyer oblohu ve velmi zajímavé prostorové konfiguraci. Naše citace se týká momentu, kdy Inultus právě poprvé opustil dům sochařky dony Flavie: „Inultus bloudil však spící Prahou v pravém deliriu, blouznivě díval se na hvězdy, do temné řeky, rozpínal náručí proti hlubokým stínům a volal v nadšení na Boha, by jeho a Flaviin sen v skutek uvedl. Ráno, bled a k smrti znaven, zaklepal na zavřená vrata italské sochařky.“²⁴⁸ Všimněme si, jak zde Zeyer za pomoci vysokého (hvězdná obloha) a nízkého (hloubka řeky) načrtne vertikálu. Jakýmsi horizontálním doplňkem je tu pak sama Praha „ležící u nohou chmurného hradu“.²⁴⁹ Navíc ji reprezentuje symbolicky Karlův most, jenž se klene nad zmíněným počátkem vertikály, nad (implicitně přítomnou) hlubinou řeky.

Není důležité, jestli chtěl Zeyer nějakým způsobem znázornit pomyslný kříž, na kterém ukřižuje Prahu či český národ, ale perspektiva horizontál a vertikál je jistě hodna pozornosti. Na jedné straně „vysokost“ boháčů, kteří ovládají zuboženou zemi, na druhé straně žebráci „uzemnění“ v prachu cest: „Žebráci ti seděli na dlažbě, tulili se k sobě, staří, slepí, malomocní, v cárech, jako jediná rodina: společná jejich matka byla nevýslovná bída.“²⁵⁰

Náš úryvek navíc není jediný, ve kterém dominuje vertikála. Uvedli jsme jej jako první, protože je vlastně vyvrcholením celého „incipitu“ legendy o Inultovi. Ta začíná, jako by snad byla vystřižena z filmu: záběr na krásnou oblohu, kamera přejíždí na romantickou scenerii velkoměsta, postupně i na širší dění městského života, až pomalu zaostří na chudáky na městském dně, kde definitivně najde našeho hrdinu. Ten záhy usne a vzbudí se večer. „Když konečně vstal a kolem sebe se díval, byla tma a na nebi zářily hvězdy. Řeka hučela dole příšerně. Podepřel se opět o zábradlí a hleděl v temně valící se proudy.“ Inultus zauvažoval, zdali se nevrhnout do hlubin řeky, ale zadržel jej obraz naděje v dálce na obloze. „Dole v řece míhaly se mezi vlnami obrazy hvězd. Pozvedl od nich zrak vzhůru k jejich vzorům, čistěji a jasněji svítícím. Veliký jejich klid padl mu v duši jako zjevení. Ta němá jejich mluva

²⁴⁶ ZEYER, Julius. Inultus. In: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 221.

²⁴⁷ HODROVÁ, Daniela. Město v síti textů. In: *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006, str. 142.

²⁴⁸ ZEYER, Julius. Inultus. In: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 222.

²⁴⁹ tamtéž, str. 220.

²⁵⁰ tamtéž, str. 214.

byla jako slib nějakého blaha, neurčitého, ale nesmírného.²⁵¹ V tom momentě je osloven donou Flavií, aby u ní povečeřel. Inultus najednou pouze nevzhlíží, ale dokonce po vertikále kráčí „příkrou ulicí vzhůru“²⁵² k doninu domu. „Úloha Prahy v klasické obrozenské soustavě v mnohém upomíná na funkce mytému ‚hory‘ jakožto spojnice mezi světem lidí a světem bohů.“²⁵³

Když Inultus po večeři odejde, služka zjistí, že pukl pohár, ze kterého se napil: „[Ve Třech legendách o krucifixu] se pro Zeyera osobně i pro jeho literární práci aktualizoval křesťanský mýtus, jmenovitě mýtus obětí za lidstvo a vykoupení. [...] vidina mučeného, který vstává z mrtvých – nebo má tu naději, nazírána údělem nesvobodného národa usilujícího o svůj hlas a právo [...] Julius Zeyer se] obracel k potřebám lidských jistot na nejistém území. V zeyerovském světě s k těm jistotám i nejistotám řadila také chudoba i úděl člena porobeného národa a lidu [...]“²⁵⁴

Dostáváme se k již prve citované pasáži. Služka Placida předpověděla Inultův konec a my už víme, co se stane. Inultus přichází a klepe na pomyslnou nebeskou bránu, aby se nechal ukřižovat. „[...] pozvedl oči k nebi, usmíval se ještě blaženěji. Nebude mu více kočáru třeba, nebude už těžké kroky vléci po té tvrdé zemi!“²⁵⁵ Tak se Inultus s úlevou může podobně jako Izanagi zbavit své tíže a vznést se k výšinám.²⁵⁶ Stává se symbolem a Synem své rodné hroudy (která jej vyvrhla a je proto čista jak Panna Marie), stává se Spasitelem českého národa.²⁵⁷

4.2.1.2.1. Hvězdná obloha jako touha

V souvislosti s úvahou o vertikálním rozměru Inultova pohledu na hvězdy musíme krátce zmínit motiv noční oblohy i obecně. Jde snad o nejzprofanovanější Zeyerův motiv, jenž se opakuje napříč celým dílem. Nebeská klenba hrdiny „láká“ velmi často večer či v noci, kdy na ní dominují měsíc a hvězdy.

²⁵¹ ZEYER, Julius. Inultus. In: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 214.

²⁵² tamtéž, str. 216.

²⁵³ MACURA, Vladimír. Obraz Prahy v obrozenské kultuře. In: *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1983, str. 161.

²⁵⁴ JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Úvod. In: ZEYER, Julius. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 12.

²⁵⁵ ZEYER, Julius. Inultus. In: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987, str. 226.

²⁵⁶ V rytizované „rhapsodii“, výjevu jako z Vyšehradu, už bůh Izanagi nechce žít na zemi, protože dopustila smrt jeho ženy a odmítá mu ji navrátit mezi živé: „Nechtěl už déle obývat zemi, která pro všechno mohyla skýtá, co utvoří nebe. K slunci se nesl na věky věkův.“ ZEYER, Julius. O velkém bolu boha Izanagi. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 242.

²⁵⁷ Jiný biblický přírůbek použil Zeyer v románě Jan Maria Plojhar, kde Caterina přirovnává český národ k Lazarovi, který vstal z hrobu. Tento má za sebou minulost, ale před sebou především budoucnost. Tak i český národ může podle ní mít za sebou špatnou minulost, ale zářnou budoucnost. Srovnej k tomu: „Také Zeyerovo češství promlouvá tu přímo hořkostí básníkovy mluvčího nad ponížením vlastního národa, není vyjádřeno mytologickými nebo historickými symboly.“ Krejčí, Karel. [Předmluva]. In: ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 5.

Noční obloha bývá použita jako doprovod romantické pouti nebo životního osudu, přičemž hlavní roli nehraje motiv měsíce, ale motiv hvězdy.

Motiv hvězdy není v literatuře konce století žádné novum, Zeyer používá noční oblohu jako romantický artefakt, jako kulturně srozumitelnou kulisu. Ta nakonec u čtenáře akcentuje dojem jisté snovosti či fantastičnosti, jak jsme o tom už hovořili. Je však potřeba se zde o motivu hvězdy zmínit opět, protože ukazuje v plné síle charakter Zeyerových hrdinů (a v důsledku i jejich prostorovou „motivovanost“).

Hvězda prvotní a nejznámější je samozřejmě ta křesťanská, kometa, která zvěstovala příchod Spasitele: „A dnešní noc mi vyjasnila starou záhadu, a hvězda, která vedla nás, je klíčem zlatým, otvírajícím mi bránu věže nevědomosti...“²⁵⁸ V tomto smyslu je vnímána jako předzvěst něčeho příštího, jako naděje, což se přeneslo i do významu hvězdy obecně. Vypravěč Opálové misky popisuje Ježíše Krista jako „netušené náboženství bez chrámu a bez kněze, které lidstvu jako hvězda září.“²⁵⁹

Tak můžeme motiv hvězdy chápat i v případě, kdy Jana Marii Plojgara budí „hvězda jitřní svým čistým, posvátným, bílým, čarosládkým svitem. Stávala nad pahorkem, jehož obrys se neurčitě v šeru tušil, proti šedému sice, ale jako perla se kmitajícimu horizontu. Démantový ten úsměv hvězdný dotkl se každým ránem jeho čela a prošel mu duší jako pozdrav z nebes.“²⁶⁰ Figuruje zde jako znak jinošství a nadějí do budoucnosti. Také díky tomu se pak hvězda stává průvodcem lidského osudu, doprovodem romantického poutníka či zbloudilce. Zároveň je ale též upomínkou něčeho vyššího, něčeho, co nás přesahuje a o čem můžeme snít – tedy i symbolem všemožných fantastů.

Majmuna z povídky *Vůně* se má vdávat, ale těsně před svatbou se setká s mužem, do nějž se vášnivě zamiluje. Večer zamyšleně sedí na terase a hledí na hvězdy, načež začne přemítat o své budoucnosti: „[...] chtěla bych bloudit, bloudit někam do nedozírna... těkat bezměrnou dálkou! Letět někam jako pták, vanouti někam jako vítr... Bouřit jako vítr do neznáma, a zmírat tam pak někde tichým vzdechem jako on! [...] Tam na střeše domu stála tedy Majmuna pod nebem, planoucími hvězdami.“²⁶¹

Pohled na hvězdu může být také vnímán jako zkratkovité vyjádření konečnosti lidského života. Touha po ideálu a víra v něj: pohled za něčím v dáli, o čem můžeme přemýšlet, ale nemůžeme se toho dotknout a plně tomu porozumět. To je obecně sdílený kulturní obraz jednoduše srozumitelný i dnes. V českém prostředí už jej před Zeyerem dávno objevil Mácha, který se snažil vyjádřit pocity prožívané

²⁵⁸ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 66.

²⁵⁹ ZEYER, Julius. Opálová miska. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 89.

²⁶⁰ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 98.

²⁶¹ ZEYER, Julius. *Vůně*. In: *Obnovené obrazy. I*. Praha: Unie, 1906, str. 36–37.

v momentě uvědomění si nerozlučitelnosti s hmotou a tedy nedosažitelnosti ideálu, v momentě uvědomění si „věčné touhy“.²⁶² Avšak žádný existenciální rozměr tohoto motivu u Zeyera asi čekat nemůžeme. Zeyerovi hrdinové a vypravěči se často po něčem pídí, dumají o něčem a oddávají se vnitřnímu dialogu, když hledají odpovědi na své – třebaš nevyřčené – otázky. Nepoznané je pro ně fascinující. Zeyerovi vypravěči jsou první psavci bedekrů, první orientalisté, ale i bloudové, ezoterici a „zkoumavci“ všeho druhu. Vertikální orientace hrdinů v upření pohledu na hvězdy má však i rozměr horizontální, protože nepoznané a fascinující musejí někde hledat. Ano, někteří hledají v sobě a u sebe, ale pro většinu z nich je motiv hvězdné oblohy spjat právě s poutí za nepoznaným. K tomu se v závěru práce ještě vrátíme.

4.2.2. Tematologický přístup

4.2.2.1. Na útěku – ve vězení

Zeyerova povídka *Dobrodružství Madrány*, kterou by dost možná dnešní filmová věda klasifikovala coby road movie, začíná příjezdem muže jménem Damian, kterého Kosmas nechal za nějakým účelem přivolat až z ciziny. Postupně se samozřejmě z různými vyprávění jednotlivých postav dovídáme více a více detailů, takže zjistíme, že Kosmas je zamilovaný do dívky Madrány, která bydlívala kus od něj. Fanaticky po ní touží natolik, že pověří Damiana, aby ji unesl.

Po únosu (s pytlem přetaženým přes hlavu) to už vypadá, že se Kosmův palác promění ve vězení pro jednu osobu. Kosmas se ale neukáže být dosti „silným“ k tomu, aby si Madránu podmanil jako svoji otrokyni lásky. Svou zoufalou zamilovaností se naopak podobá otroku a později se ukazuje, že je spíše submisivním jedincem, kolem nějž věci plynou a který nijak neovládá ani osobní prostor. Vždyť už Damianovi se vyznává, že to, jak je dům vybaven, je spíše prací jeho málo kontrolovaného majordoma (a když se Madrána zmíní, že to je směšné, Kosmas nechá vybavení přes noc odtáhnout).

Mezitím dívka s těžkým životním osudem, pocitem prázdnoty a nulovou budoucností pomalu odkrývá svou poněkud dobrodružnou povahu a přistupuje na Kosmův bláznivý nápad, že ho nemusí milovat, ale má s ním být (jen připomeňme, že to vše stále v kontextu večera, kdy byla unesena s pytlem přes hlavu do prapodivného domu bůhví kam): „Chci se dopustiti největší pošetilosti, jaké se snad dívka od začátku světa dopustila.“²⁶³ A tak se oba smluví, že spolu zůstanou: „Bizarní tato smlouva zdála se dívce býti docela střízlivou a Kosmas považoval ji za docela rozumnou [...]“²⁶⁴

²⁶² PATOČKA, Jan. *Symbol země u K. H. Máchy*. Praha: Václav Petr, 1944, str. 12.

²⁶³ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 31.

²⁶⁴ tamtéž, str. 32.

Madránina povaha se naplno projeví, když se pár rozhodne vycestovat do zahraničí. Z pražského interiéru, jenž byl exotický spíše jen omylem, se pár přesouvá do širých planin Španělska a Madrána pomalu přebírá iniciativu.²⁶⁵ Co by ale kdo čekal od dívky, která se narodila napůl v lese, v domku poblíž lesního hřbitova, majíc v české literatuře silně determinující, jak sama říká, „příměsek cikánské krve v žilách“?²⁶⁶ „[...] každá žena romány skládá. Některá je skládá, některá je píše a některá je pouze v daném momentu improvizuje, jako já.“²⁶⁷ „Madráno, Madráno, co ze mne činíte?“ zvolal Kosmas. „Jsem nejslabším člověkem na světě a nemám již pražádné vlastní vůle!“²⁶⁸

Nepřekvapí nás pak, když se Madrána nejen nechá zlákat prohlídkou kláštera, a nakonec ani to, když se začne vydávat za kardinálovu milenkou. „Chtěla bych město z daleka viděti, práhnu po pohledu na kouzelný ten obraz,“ pravila Madrána, a Kosmas odevzdal se úplně jejímu vůdcovství. Vyšli ze zahrad a octli se v dosti pusté krajině, která žádné zajímavosti neposkytovala; v dáli ale poutal klášter s krásným kostelem mezi stromy ležící jejich pozornost, a když zvony jeho náhle zahlaholily, rozhodli se cestovatelé, že vítajících, dumných jejich hlasův uposlechnou.“²⁶⁹

Tichý a lehce strašidelný kostel („chrám byl chladný a stinný, ba téměř tmavý“)²⁷⁰ vyradí tajemství. Díky zvláštnímu prostorovému uspořádání stěn je možné v určitém místě kostela zaslechnout, co si šeptají lidé opodál. Madrána vyslechne rozmluvu mladého páru. Dívka je milenkou kardinála a má dorazit pro poselství za představenou kláštera. Chlapec je jejím zhrzeným milencem a nemůže jí odpustit zradu. Když nalezne Madrána dívkou zapomenutou kardinálskou bulu, rozhodne se, plna vzrušení, navštívit abatyši sama, vydávajíc se za kardinálovu milenkou a tajemnici.

Na první pohled počestný klášter přechovává ve svých útrobách až zfanatizovanou abatyši, která je především obratnou (či proradnou) političkou a intrikuje proti stejně vykutálenému kardinálovi. Proniknutí do kláštera je tak zároveň proniknutím do nitra církve samé. Ale nejen to. Tímto aktem se naši hrdinové jakoby zapojují do paralelního příběhu, který se rozhodnou ovlivnit, a jehož se stávají aktéry. Jak říká hostinský v jejich hotelu o mladém páru z kostela: „Větrím v tom cosi jako román.“²⁷¹ Madrána se rozhodne do románu „promluvit“, aby překazila abatyši plány na získání majetku nevinné dívky. Chce zabránit abatyši, aby donutila doňu Catalinu vstoupit do kláštera.

²⁶⁵ „[...] hlavní postava není nikdy konatelem akce. Pro Zeyerovy fikční narativy je typické převrácení genderových rolí muže a ženy [jak autor citované studie přiznává, toto zmiňuje už Šalda,].“ SCHACHERL, Martin. Vyprávěcí osoba v próze Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 142.

²⁶⁶ I paní Dragopulos z Jana Marii Plojgara o sobě ráda tvrdila, že má příměsek cikánské krve. ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 51.

²⁶⁷ tamtéž, str. 87.

²⁶⁸ tamtéž, str. 86.

²⁶⁹ tamtéž, str. 37.

²⁷⁰ tamtéž, str. 57.

²⁷¹ tamtéž, str. 81.

Jak už název díla napovídá a jak už jsme naznačili při zmínce o Kosmově pasivitě, to Madrána je zde hlavní postavou. To ona je do jisté míry iniciátorkou mnoha událostí a především kvůli ní se oba „smluvní partneři“ octnou v mlýnici nečekaných událostí. Ale tak jako na začátku v Kosmově domě, i ve Španělsku se naprostá většina míst, ve kterých se Madrána pohybuje, promění v nějakou formu vězení. Když Kosmas nechá unést Madránu do svého paláce, dozvíme se, že ani život u divadla jí nebyl štěstím, protože neoblíbená práce ji nenaplňovala a musela ji spíše trpně snášet. Z tragického vyprávění o rodném domě se dovídáme, že i Madránino dětství bylo pomyslným vězením („Můj bratr, mnohem starší než já, zbavil se za nedlouho toho trápení, šel do města na učení, a zůstala jsem úplně osiřelá s celým tím těžkým břemenem nesnesitelných poměrů a béd.“)²⁷² a nepomohlo jí ani to, že se dostala k pěstounce („Nebudu vám z vděčnosti k ní vypravovati, co jsem od ní snášela [...]“).²⁷³

„Byl dnešního dne okamžik,‘ zašeptala, upírajíc oči na brasero, [...] kdy klášter plným kouzlem svým, celou tajuplnou mocí na mne působil. Oh, Kosmo, kdybyste věděl, jak o několik okamžiků později pouhá představa odloučení od vás a uzavření v tom příbytku pokoje celou bytostí mojí bolestně zatřásla [...]“²⁷⁴ Tak Madrána líčí svůj stísněný pocit z návštěvy již zmíněného kostela (a kláštera) a setkání s abatýší, aniž by ještě mohla tušit, co bude následovat. Předtucha se později naplní a hrdinka se stane v klášteře vězenkyní. Odtud je sice vysvobozena donem Estabanem de Miranda, ale opět jen proto, aby ji uvěznil. Uvězní ji do paláce Palóma („do této zapomenuté pouště“),²⁷⁵ který už předtím s Kosmou (opět z vůle vlastní, nikoli Kosmovy) také navštívila. Zde se – snad kvůli bezpečí na cestách – vydávala v přestrojení za muže. Setkala se s doňou Catalinou a ještě jakožto domnělý muž se dozvěděla o spleť historii její rodiny.

„Daleko od silnice čněl starý, polo pobořený hrad do hlubokého modra nebes.“²⁷⁶ „Stará jeho část jest úplné zbořeníště, a nová bývá málokdy od svých majitelů navštěvována. [...] před čtrnácti nebo patnácti lety udály se tam prapodivné věci, o tom aspoň není pochybnosti. Avšak není radno o nich mluvit.“²⁷⁷ Palác Palóna je směsicí mnoha století a stylů, gotika se mísí s maurskými a dalšími vlivy. Taková romantická kulisa je jako stvořená pro tajemství a napětí.

„Vzpomněla si na to, co jí byla hospodská o bílých sochách odpůldne vypravovala, jak prý po mramorových schodech stoupají. Vzpomněla si právě v okamžiku na to, když došla k vysokému oknu, z kterého na zbořeníště vidět bylo. Vykřikla překvapením: měsíc vycházel právě, dostoupil výše

²⁷² ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 43.

²⁷³ tamtéž, str. 49.

²⁷⁴ tamtéž, str. 79.

²⁷⁵ tamtéž, str. 132.

²⁷⁶ tamtéž, str. 90

²⁷⁷ tamtéž, str. 93

rozvalin, a zdálo se, že se byl na okamžik mezi dvěma blízko sebe stojícími sloupy maurické věže zastavil. Zároveň s ním stoupala bílá, vysoká postava, pravá mramorová socha [...]“²⁷⁸

Další koloběh událostí uvrhne Madránu do pomyslného vězení nebo alespoň ne zcela nezávislého postavení. Ukáže se, že doña Catalina věří ve věštbu jedné ze sester zmíněného kláštera, která předpověděla, že najde v Palómě jednoho dne lásku. Touto láskou má být přestrojená Madrána. Aby se ovšem Catalina nezhroutila, rozhodne se její poručník a sluha vyčkávat: „Señoro, neprozradte se, zůstaňte pro Catalinu, zač vás považuje, zaklínám vás, buďte prozřetelná.““²⁷⁹

A tak i když je doña Catalina nijak nenutí, jsou s ní Madrána a Kosmas vlastně na (nejen citově) vynuceném útěku. Díky tomu je Madrána posléze uvězněna vášnivě ambiciózní abatyší („Vytáhla zrezavělý klíč, otevřela dvířka s velkým namáháním, a před nimi zíval vlhký, temný jícen nějakého podzemí, mráz a plesnivina vládly nerušeně v tomto nesvatém koutě posvátné budovy. „Do této komnaty vám ustelu,“ pravila abatyše, „neuposlechnete-li mého rozkazu.““)²⁸⁰ a nakonec i v Palómě, kde se měla nedobrovolně stát chotí pana de Miranda.

Dobrodružství Madrány se tak profiluje jako bláznivá výprava napříč Evropou, které udává tempo a směr sama Madrána, ale syžet je zároveň řadou jejích zasetí a uvěznění.

To Ondřeje Černyševa neodvezou do vězení v pravém slova smyslu, ale spíše do vyhnanství, které měl trávit v domácím vězení v (jak jinak než romanticky) polorozbořeném zámku („spočívá na tomto místě jakási kletba“).²⁸¹ „Zdálo se mu, že se nachází spíše před otevřeným vestibulem nějakého paláce, než před vjezdem žalárním.“²⁸²

V rozbořeném vězení-zámku tak Ondřej – zdánlivě – jako Vilém Máchův naplňuje romantickou představu o čekání na smrt, čímž se podtrhuje osnova románu o chlapci vyvrženém z idylického prostředí lesů do komplikovaně „nečistého“ a „dospěle“ pletichářského Petrohradu, kde se „dětská čistota“ nenosí, leda jako vypočítavá maska. Octne se v zámku, v němž má být stejně jako budova sama odsouzen k postupnému odumření a zapomenutí: „Dlouhé, nyní pusté sály drobily se deštěm vetchnou střechou vnikajícím, zlato a barvy nemotorných barokních festónů [...] byly téměř zcela spláklé nebo černým prachem pokryty, lasturové ornamenty byly rozpukané, amorety bez křídel

²⁷⁸ ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919, str. 111

²⁷⁹ tamtéž, str. 149.

²⁸⁰ tamtéž, str. 194.

²⁸¹ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 203.

²⁸² tamtéž, str. 201.

[...]“²⁸³ Zatímco Máchův Vilém odpočítává vteřiny, Ondřeje čekají spíše celá léta: „Snad na vás v Petrohradě zapomenou a sešedivíte pod touto střechou, která se snad nad hlavou vaší sesuje.““²⁸⁴

Jak se ovšem brzy ukáže, vězení není v tomto případě beznadějnou čekárnou na smrt a místem vybízejícím k tázání se po věčných otázkách mezi nebem a zemí, nýbrž spíše biedermeierovskou selankou. Romantický motiv žalárníkova soucitu je naplněn, když Ondřej dostane klíč od poručíka Miroviče, aby se mohl procházet v nádherné zahradě. Brzy se mu dokonce podaří tajně uniknout na nedaleko konaný bál. „Tak trávil Ondřej čas ve svém žaláři. Jako v chladu večerním hlavinky květín, vedrem zmořených, se poroseny k nebi zdvíhají, povznášela se a okřívala i jeho mysl kouzlem přírody a poesie a odvracela ho od zoufalosti, do které již již byl upadal.“²⁸⁵

Nějakou dobu si ve vězení pobyl i po bohaté milence lačnický Gompači z novely Gompači a Komurasaki. Podlehl totiž Isti a nechal se v noci zlákat, aby opustil svou službu čestné císařské stráže, když mu vážená dáma od dvora prozradila, že se za něj chce provdat. Na lodi odvezla Gompačiho tajně pryč a zavedla k pobožené opuštěné budově, kde se měla konat jejich svatba. Ve skutečnosti se mu však chtěla pomstít, poznamenala jej jizvou na tváři, nechala jej pobodat a vhodit do sklepní díry, ze které se nemohl bez pomoci dostat. Jídlo dostával po laně a nezemřel zde jen zázrakem. Po čase byl odsud propuštěn pod slibem, že se nebude mstít, ale vše, čeho zatím u dvora dosáhnul, bylo ztraceno.

Jiný zajímavý způsob „věznění“ zpracoval Zeyer ve staroegyptském příběhu Král Menkera, kde tento král-otec vězní v podzemí svou dceru od jejího narození, protože vědma předpověděla, že princeznu čeká smrt ve dvou případech: Zhlédne-li ji kdy její otec a dopadne-li na ni sluneční svit. Král si však jednoho dne nenechá říci, zatouží uvidět alespoň dceřinu podobiznu a propadne šílené touze učinit z dívky vlastní choť. To se mu ovšem nepodaří, neboť jí na svobodu pomůže její kojná, která ji nechá utéci spolu se svým synem. Zatímco vědma, která má dívku hlídat, spí „nahore ve věži“ a „bozi vnukají jí svaté sny“, skryje se princezna za vědminu obětní masku a vyjde z podzemí ven.“²⁸⁶

„Mluv, chceš k [mému synovi] vstoupit [...] prchnout s ním daleko, daleko, opojit se prostorem, volností, láskou – anebo chceš do svého vězení. Mluv, osud tvůj leží v ruce tvé [...]“²⁸⁷ říká princezně kojná a dívka se rozhodne pro život mimo kobku. Při útěku však prožije noc plnou dosud neviděného a netušeného („Při divokém a chlípném tomto divadle zahořela Isema poprvé studem [...]“),²⁸⁸ takže z pekla přízemností ji osvobodí až pohled do slunce a následná smrt.

²⁸³ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 206.

²⁸⁴ tamtéž, str. 205.

²⁸⁵ tamtéž, str. 220.

²⁸⁶ ZEYER, Julius. Král Menkera. In: *Báje Šošany*. Praha: Unie, 1928, str. 91.

²⁸⁷ tamtéž, str. 96.

²⁸⁸ tamtéž, str. 111.

4.2.2.2. Zahrada

Zahrada je v Zeyerově pojetí místem odpočinku a rozjímání. Může sloužit jako místo kontemplace a samoty, ale i k procházkám ve dvou či přátelským nebo společenským setkáním. Zahrada hrdiny často láká, přitahuje k tomu, aby se v ní prošli. Nezřídka bývá potřeba ji nějak prozkoumat, je spojena s tajemstvím, které teprve čeká na odhalení.

V Janu Marii Plojharovi je zahrada u vily v Campagni spíše místem relaxace a neplní žádný zvláštní účel, snad jedině ten, že tu může pan Plojhar relaxovat společně s Caterinou. Místem milostného dostaveníčka je i zahrada v Románu o věrném přátelství Amise a Amila, ovšem zde jde o zahradu „tajnou“, uzavřenou a skrytou ve skalní soutěsce na hradě Ardhuin. Místní kněz sice ukáže tajný vchod celému královskému doprovodu, zato však má být zahrada ryze soukromá a přístup do ní má mít (přímo ze svého pokoje) pouze Jolanta. Zahrada se dívce zdála jako „ráj“, teprve čeká na své první návštěvníky, na to, až ji někdo probádá. Je tak vlastně „neposkvřněná“ jako Jolanta sama: „Zdálo se blouznivé dívce, že našla vhodné místo, kde by snít mohla o blahu své lásky, o drahém muži tom, kterého její mladá duše byla vyvolila na věky.“²⁸⁹ Je pak logické, že do zahrady má ze své věže výhled i o lásce zpívající Amil, se kterým se Jolanta rozhodla – samozřejmě s požehnáním Panny Marie – svoji čistotu ztratit.

„Soukromou“ zahradou je také ta, ve které se prochází Ondřej Černyšev ve svém vyhnanství-vězení. Černyšev od sympatického poručíka Miroviče, jenž je velitelem zdejší v dalekých končinách odlehlé posádky spíše za trest, dostane darem „překvapení“ – klíč. Ten je od dveří v Ondřejově komnatě, ze které se po schodech lze dostat do zámecké zahrady, kam nikdo jiný nechodí (a nikdo nevidí).

„Návrat“ do přírody je Ondřejovi i povzbuzením a balzámem na unavenou duši. V romantickém duchu stará zámecká zahrada sice zaniká a zarůstá okolní přírodou, ale vzhledem k rozpadajícímu se záměčku ji můžeme chápat spíše jako kontrast mezi výtvozem lidským, který je odsouzen k zániku, a přírodou, jež vytrvá na věky. Člověk zavřený ve vězení, které se nad ním sesuje, versus příroda nadčasová a prostorově neomezená.

Zajímavá je „Černyševova“ zahrada v tom, že jde o prostor jaksi obestřený tajemstvím, který je určen k objevení a prozkoumání. Ondřej nejprve vlastně neví, k čemu to dostal klíč, později do zahrady sestupuje v obavách, má strach, aby jej zde nikdo neobjevil, ale postupně zahradu prozkoumá. Zeyer mnohdy líčí místa pro hrdiny nová, určená k objevení, která je posléze ohromí svou nádherou, jako

²⁸⁹ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 227.

když Akontios z povídky Gdoule objevil zahradu, „která jej vábila svým tichým a sladkým čarem“.²⁹⁰ V této zahradě ze starověkého Řecka žila krásná hetéra, která ještě zažila bájně hrdiny trójské války. Vrstevnice a stará známá mladíkova otce užívala zahradu jako místo útěku před okolním světem: „Chci se vždy utíkat sem, když znavena v městě po klidu toužím a po chvíli tichého rozjímání.“²⁹¹ My zde chceme ocitovat alespoň část rozsáhlého líčení, které ukazuje silné zaujetí vypravěče pro detail a barevnost místa, jež jej roztoužené láká, a které je stylem líčení velmi blízko popisu exotických zahrad Orientu: „[...] ležela velká, stará zahrada, jejíž zeď, nízká a široká, zamyšleného Akontia zastavila. Uzavírala-li se krajina v sebe jako prsten, pak byl stromovitý ten sad skvostným jeho drahokamem. Hořel celou nádherou jeseně. Listí jabloní a hrušek byla jedna spousta zlata, odstiňujícího se jemně z bledé žluti měsíční až do žhavé červeně rozžhaveného kovu, temný brunát křivých, skroucených a dlouhých větví probíhal klikatě jako prchající zmiže ten přívál stromových lupenů, chvějný a čeřivý, a zrající hrušky a jablka v nesmírném množství visely sluncem prohřáté v korunách, tvořily graciósní festony, svítily jiskrou, voněly balsamicky [...]“²⁹²

4.2.2.2.1. *Zahrada exotická*

Exotické zahrady jsou v Zeyerově podání zpravidla jakýmsi doplňkem císařského či královského paláce. Lze je charakterizovat jako reprezentativní, pestré a bohaté. Oplývají květinami, stromy a různými ozdobami. Například scéna z návštěvy čínského císařského harému ze Zrady v domě Han je doslova koncertem rostlinstva a barev, ohňostrojem přívlastků. Po hlubším zkoumání například čínských a japonských zahrad je zřejmé, že Zeyer si musel dát při psaní velikou práci při zkoumání jednotlivých kulturních detailů a je jen velmi těžko uvěřit, že nikdy Orient nenavštívil. I když ideologicky příliš nesejde na tom, o kterou zemi se jedná, esteticky se jejich kolorit zahradní kultury Zeyerovi podařilo jemně odlišit.

Jakkoli nejstarší japonské zahrady vycházely z architektury zahrad čínských (cca 800–1200 n. l.) a dnes může být pro laika velmi těžké poznat mezi nimi rozdíl, Zeyerovi se to myslím velmi dobře podařilo tím, že při jejich popisu akcentoval právě jemné nuance, na kterých je možné tento rozdíl uhádnout.²⁹³ V Písni za vlahé noci tak nechává vyniknout popisu brány do kjótského císařského paláce, aby ukázal nezaměnitelné japonské zdobení, a hned se věnuje přilehlé zahradě, u které

²⁹⁰ ZEYER, Julius. Gdoule. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 155.

²⁹¹ tamtéž, str. 159.

²⁹² tamtéž, str. 156.

²⁹³ Samozřejmě pomineme fakt, že už od začátku próz bývá patrné, o které zemi bude řeč – poukazem na město události, vládnoucí císařskou dynastií apod.

zdůrazňuje „zapuštěnost“ zahrady do krajiny,²⁹⁴ umělé jezírko s ostrůvkem uprostřed a především typický sad s rozkvetlými broskvoněmi a slívami. Naproti tomu čínská zahrada je přímo zapojena do okolní přírody a palác, který zahrada obklopuje, je hned na břehu jezera.

Estetično zahrad, které může zaujmout jednotlivé postavy, přímo vybízí k tomu, aby se staly scénou něčeho nenadálého či fantastického. Například v Ondřeji Černyševovi se zde hrdinové setkají s kouzelníkem. „Mlčky kráčeli sálem, tiše a pomalu brali se galerií. Lev je doprovázel; nesetkavše se s nikým, stanuli před rudou oponou, kterou Lev odhrnul, a vešli do zimní zahrady. Opona se za nimi opět zavřela. Prostora, kde nyní se nacházeli, nebyla příliš veliká, ale s mnohým vkusem uspořádaná. Vysoké rododendrony [...] kameliové stromy [...] a štíhlé snivé palmy [...] Přes celou zahradu klenul se strop z tmavomodrého skla, do kterého byly stříbrné hvězdy vbroušeny. [...] Byla to padělaná tropická noc. [...] Ondřej a dáma v dominu zahrnuli za nízké skupení myrtového křoví a octnuli se na úzké stezce, vedoucí k malému, nad míru fantastickému chrámku v maurickém slohu vystrojenému.“²⁹⁵

V Blahu v zahradě kvetoucích broskví se vypravěč Umbriani rozpovídá o svém minulém životě, kdy coby mladík Hoangti vyrůstá s otcem, protože jeho matkou je žena v zahradě zachycené na obraze, kam otec kdysi vstoupil a kde s touto ženou zplodil potomka. Hoangti se později podobně zamiluje do ženy, za kterou tajně dochází do zahrady, ovšem když je s tím konfrontován svým otcem, který vyvádí, jak jeho syn utrácí svůj čas, dozvíme se, že šlo možná o přelud podobný jeho matce. Michal Topor interpretuje exotickou, snovou zahradu z Blaha zahrady kvetoucích broskví jako realizaci určité autorovy duchovně-estetické představy: „Svět Zeyerových dálnévýchodních textů je vlastní inscenace fatálního odloučení, vzniku a existence fatální hranice mezi mužem a ženou. Zvláštní pozornost přitom Zeyer [...] věnuje figurám krásných, snivě tesknících žen, ztracených v beznaději.“²⁹⁶ Jakkoli toto tvrzení o odloučenosti bychom mohli dost možná rozšířit na celé Zeyerovo dílo, v rámci Toporovy studie je zcela určitě platné: „To je erotický kruh vyhnanství; druhému z nich, vyhnanství estetickému, odpovídá Zeyerova fascinace svéráznou artificialitou krajně východního bytu. Taková estetická redukce přitom souzní s dobovou situací: Dálný východ se přece Evropanům ukazoval především ve svých artefaktech! Zeyera přitahoval svět, v němž i samotný akt psaní, samo náčiní psaní bylo artefaktem, stejně jako například popíjení čaje. Vyvrcholením takového světa, tj. estetizace všednosti, přírody i těl, jsou zahrady.“²⁹⁷

²⁹⁴ Japonské vycházkové zahrady (kaiyū-shiki-teien) jsou budovány tak, aby návštěvníkům za pomoci důmyslných zahradnických úprav (např. modulace terénu, tsukiyama) vsugerovali pocit, jako by kolem nebylo nic jiného než příroda a jako by i vzdálené hory byly hned za kopcem.

²⁹⁵ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 133

²⁹⁶ TOPOR, Michal. Zeyerův ‚nejkrajnější východ‘. In: PÍORECKÁ, Kateřina; PETRBOK, Václav (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2008, str. 322.

²⁹⁷ tamtéž, str. 325.

Hoangti docházel za svou vysněnou milenkou do vysněné zahrady: „Co tedy našel Hoangti, resp. Umbriani, v Mingeině zahradě? [...] Našel tam potom už nikdy nedosaženou jednotu svůdnosti a estetizovaného, dokonale umělého bytí. To je to, co Mingei ve svém prostoru, za pomoci svých služebnic, Hoangtimu/Umbrianimu poskytla: surreálný prožitek dokonalosti a vášně v jednom. Snad právě touha po této jednotě je podstatou Zeyerova ‚nejkrajnějšího východu‘, momentem, který také Zeyera přiblížil dekadentnímu estétství fin de siècle.“²⁹⁸

Avšak domnívám se, že Topor nezmiňuje dvě důležité věci. Za prvé ještě lepším vyjádřením by byla zahrada první, do které vstoupil Hoangtiho otec. Hoangti prožil svůj ideální vztah ve skutečné zahradě, ovšem příběh jeho otce to jakoby ještě stupňuje. Otec nejen že dosahuje dokonalé ženy, ideálního místa pro život (zahrada v obrazu) a rodinného štěstí, ale tento ideální celek ještě zaobaluje do artificiálního artefaktu – obrazu na stěně.

Za druhé musíme zdůraznit, že i když jsou obě momentky z tohoto příběhu zobrazeny jako ideální naplnění duchovně-estetické představy o překonání všední skutečnosti, tj. distance erotické a artefaktické (či doplníme Topora: artificiální), k tomuto zobrazení dochází za jediným účelem, totiž aby byl tento ideální obraz narušen, vyústil ve zklamání a podtrhl tak právě ony distance, o kterých Topor mluví a se kterými Zeyer tak často pracuje. Vždyť není tragičtějšího odloučení než od něčeho, co jsme už – byť jen na chvíli a jen možná – měli.

4.2.2.3. Dům

„Topos domu se v evropské literatuře začíná výrazně rýsovat počínaje 19. stoletím, bezpochyby v souvislosti s vzestupem a pádem buržoazie, ale zároveň s určitým stavem lidského bytí a vědomí, které po fázi expanze do světa (té odpovídal topos světa) směřovalo opět dovnitř a významu nabývaly toposy zdůrazňující vnitřek, oddělenost od světa, soukromí.“²⁹⁹

„Příbytky naše souvisí jaksí s naší bytostí, námi opuštěny zdají se truchliti, sežloutnou, vadnou, práchnivěji jako kytice bez vláhy,“³⁰⁰ prohlásí vypravěč Z papíru na kornouty, když se ubytuje v tyrolské chatě, kde právě zemřel pan domácí. Navzdory tomu se u Zeyera nesetkáváme s domy-organismy, které by měly vlastní „život“ a jednání,³⁰¹ avšak z domu je možné vyčíst jakousi vizitku o jeho obyvatelích, která nutně souzní s tím, co si vypravěč nebo postava myslí o daném místě. Když

²⁹⁸ TOPOR, Michal. Zeyerův ‚nejkrajnější východ‘. In: PÍORECKÁ, Kateřina; PETRBOK, Václav (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2008, str. 328.

²⁹⁹ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 69.

³⁰⁰ ZEYER, Julius. Z papíru na kornouty. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 8.

³⁰¹ Na příkladu Henri Bosca je ve zde citované práci popisuje Gaston Bachelard.

Ondřej Černyšev jede po letech domů za svou matkou, tak v duchu své něžné představy o skromné matce, která se stará o jeho bratry, „uzřel obrysy **zasmušilého** obydlí, **melancholicky** mezi tmavými topoly do rybníčka hledícího, do něhož plný měsíc z roztrhaných mraků marnotratně stříbro házel.“³⁰² Popis domu jako by vystihoval Ondřejův sentiment v touze po návratu k „chudičké“ matičce,³⁰³ ale nutno dodat, že Ondřej se zde má právě dovědět o smrti svých tří bratrů a zmizení matky, která má být údajně po smrti taktéž.

V Miss Olympii vypravěč hovoří s úsměvným nádechem o své rodině, která je nevšední, není plně součástí maloměstské společnosti, a popisuje dům, ve kterém žijí, jenž se nalézá v nějakém smyslu také „na okraji“, zahloubaný do své samoty a možná odsouzený ke svému konci (hrdina se odsud chystá odjet): „Dům, v němž jsme bydlili [...] tulil se k nohoum zámku a zdálo se, jakoby se ho ze strachu držel, dobře věda, že by se bez jeho podpory zajisté v rupy rozpadl. [...] ve dne zdál se ten náš dům domem sice velmi pěkným, ale přec jen pranic neobyčejným. Jinak když stínové svaté noci z širých nebes se byli provalili. Tu jevily se myšlenky na jeho zvětralém, stoletými rozrytém průčelí [...] tu slýchal, vlastně čítal jsem na části ze zakaboněného jeho čela, jak o dávno zašlých dobách horoval a zapadlou jejich slávu oplakával...“³⁰⁴

4.2.2.3.1. *Dům jako vytoužený ideál*

Vztahu Zeyerova díla k idyle či ideálu se budeme věnovat především v závěru této práce, avšak na tomto místě nemůžeme nezmínit, že i některé domy autor popisuje jako jakési pars pro toto šťastného života. Bývají zobrazeny (z dnešního pohledu bychom asi řekli: konvenčně) jako bíle natřený dům-chalupa, který je nejlépe usazen někde v údolí, obklopen lesy a úrodnými poli. Nejdůležitějším aspektem ovšem je souvislost s harmonickým rodinným životem, klidem či vytouženou samotou.³⁰⁵

Ukázkou takového ideálu může být dům, ve kterém žijí v Zahradě mariánské rodiče budoucí Marie Panny: „Dům její [Mariin] nízký byl, z bílého kamene a stínil strom jej ohromný.“³⁰⁶ S přispěním

³⁰² (Zvýraznil L. Z.) ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 276.

³⁰³ „Vždyť jsem nadobro osiřel a širý svět objímá mne chladně a smutně jako hrob!“ Ale srdce činilo mu přece výčitku: z víru bolných citů a trapných myšlenek svítil tichým světlem zjev, jemuž oddati se směl duší celou – což nežila dosud ta mírná, čistá, světem a jeho jedem nedotknutá žena, jeho matka?“ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 274.

³⁰⁴ ZEYER, Julius. *Miss Olympia*. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 131.

³⁰⁵ „We find over and over again in Zeyer's works the concept of the *milý, starý, útulný náš dům* [...]“ Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 28.

³⁰⁶ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 144.

biblické syntaxe jsou domy v tomto díle líčeny obřadně, jako by byly „hradem“ či „chrámem“ („a domem jeho vládl boží mír“).³⁰⁷

Příznačné je, že pro Zeyerovy české hrdiny je tento ideál šťastného domova realizován mimo jejich domovinu. V Xaverovi matka samoživitelka „slavila svůj sňatek ihned po svém příjezdu do Nového Yorku a žije nyní již ve své samotě,“ kde jsou „zlatá pole, temné lesy“, a kde má „hrubý dřevěný dům, v kterém oheň domácího krbu jako drahokam září.“³⁰⁸

Podobně i v povídce *Miss Olympia*, jakémsi pokusu o deníkové záznamy, se hlavní hrdina díky nečekanému dědictví vymaní z bezútěšného úřednického místa v rodném maloměstě a zamíří do Itálie, kde bydlí ve vysněném domku po svém bratrovi („Ne, není to pouhé mámení těkavého snu, jak jsem se první den obával, je to blahá skutečnost! Tato bílá malá villa na zeleném paloučku v slunci jako sníh se třpytící [...]“)³⁰⁹ Zamiluje se tu do ženy od kočovného divadla, jejíž otec skrývá svou identitu pod maskou klauna. Dívka nakonec umírá se svým otcem při plavbě do Ameriky a vypravěč se uchyluje do rodné země, kde kupuje statek a tráví zde zbytek života s přisvojeným chlapcem a svou sestrou: „Dvorec náš je nejkrásnější koutek celé české země. Les se plouží až na pokraj zlatých našich polí, nejkrásnější brav se pase na našich lučinách. Jest nám zde milo. Jsme sice trochu na samotě, ale to právě jest příjemné; oba dožili jsme se trpkého sklamání – lidé takoví nevyhýbají se samotě.“³¹⁰

4.2.2.3.2. *Dům tonoucí*

V Domu U tonoucí hvězdy se vypravěč prochází po Paříži a kochá se „architektonickými krásami“, které mu připomínají „kus staré Florencie“, zatímco uvnitř jednotlivých domů se v této dělnické čtvrti, stranou od moderní Paříže, možná odehrávají temné osudy, což už dávají „vysoké ty zčernalé domy, vetché, chmuřící se pod jasným nebem, ty příbytky tajuplné“ tušit svým vzezřením.³¹¹ Hrdina a vypravěč v jedné osobě jitrí svoji divokou fantazii („romaneskní nadšení“)³¹² a prostor domů chápe jako potenciál, projekci lidských osudů, příběhů: „Co se mohlo vše v těch domech dít!“³¹³

³⁰⁷ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 25.

³⁰⁸ ZEYER, Julius. Xaver. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 315.

³⁰⁹ ZEYER, Julius. *Miss Olympia*. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 138.

³¹⁰ tamtéž, str. 268.

³¹¹ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 14–15.

³¹² tamtéž, 1972, str. 15.

³¹³ tamtéž, 1972, str. 14.

Sledujeme zde otázku romantického protikladu vnitřku a vnějšku: „Kniha začíná jako obvyklý romantický příběh, v němž hraje značnou roli sémantika uzavřeného, tajemného prostoru. Pozornost se soustřeďuje na zčernalý dům se znakem tonoucí hvězdy. Dům se zpočátku jeví dvojznačně.“³¹⁴ Vypravěči se i přes počáteční ostych a pocity trapnosti z „víceméně neurčitých představ a románových osnov“³¹⁵ poštěstí za dveře jednoho ze starých činžáků nahlédnout. Poblíž kostela, který rád navštěvuje, si oblíbí dům, jenž překřtí U tonoucí hvězdy.³¹⁶ Jen zmiňme, že podobně záhadným způsobem je popisován i dům na začátku jiné Zeyerovy povídky Amparo, o kterém se z retrospektivy dovíme, že tu došlo k vraždě z milostné vášně: „Tam nedaleko katedrály stojí starý dům, býval prý palácem maurského emira, když Valencia byla v rukou nevěřících. Ten starý dům je plný stínů, v chodbách jeho bloudí prý příšery.“³¹⁷

Vypravěč, lékař Severin, se spřátelí s jedním ze svých pacientů, nervově nevyrovnaným podivínem, Slovákem Rojkem, a fascinován tajemstvím jeho osobnosti se postupně zaplétá do osudů obyvatel domu. Úvahami nad děním za dveřmi starých domů je tak přeneseně nastolena otázka po možnosti vzájemného lidského pochopení a poznání. „Že si lidé tak málo a tak těžce rozumívají!“³¹⁸ Nevidíme do jednotlivých domů a bytů stejně, jako nevidíme do jednotlivých lidí. „[...] klameme sami sebe. Hledáme v lidech a ve světě vždy jen to, co sami v nitru tvoříme, a neodpovídá-li pak to, co jsme našli, tomu, co jsme hledali, – žalujeme.“³¹⁹ Je vůbec lidská zkušenost přenositelná a dokážeme porozumět jinému člověku? „Ach ano, chtěl jsem vám vypravovat o sobě. Je kupodivu, jak rád člověk o sobě mluví, jako by neměl lepších předmětů! A nemá vlastně, ten jeho bližní je zrovna jako on sám.“³²⁰ Nebo stejně jako při snové vizi o planetě zemi, alegorii lidstva řítícího se bůhví kam, která pronásleduje vypravěče Severina, ani v případě jednotlivých lidských osudů nejsme schopni pochopit jejich běh? Jak říká Rojko, když zve Severina k sobě na návštěvu: „Sám neznám tam než dosti povrchně své nejbližší sousedstvo. Jsou v tom domě asi tak zajímaví lidé jako v každém jiném. Člověk každý je konečně zajímavý, totiž tenkrát, vniknem-li do jeho nejvlastnějšího nitra, hluboce. Ale je to vůbec možné, i když ničeho neskrývá? Vždyť ani sami sebe nespatřujeme téměř nikdy bez závoje buď naší fantazie, nebo našeho sebeklamu, nebo naší shovívavosti.“³²¹

Severin touží nahlédnout do domu U tonoucí hvězdy, zrovna tak jako touží nahlédnout do života svého nového přítele Rojka („V tom člověku, zdálo se mi, byly hlubiny, které tajil a které mě

³¹⁴ HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 101.

³¹⁵ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 16.

³¹⁶ Jak si všiml už Kvapil, dům z povídky Z papíru na kornouty se jmenoval U červené hvězdy. KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942, str. 31.

³¹⁷ ZEYER, Julius. Amparo. In: *Obnovené obrazy. II*. Praha: Unie, 1906, str. 6.

³¹⁸ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 34.

³¹⁹ tamtéž, str. 28.

³²⁰ tamtéž, str. 31.

³²¹ tamtéž, str. 40.

vábily.“)³²² a nakonec i jeho sousedů. Dům je plný tajemství lidských osudů. V jednu chvíli dokonce Severin pohlédne na okenní tabuli, kde spatří jakýsi nápis: „Sám, sám, sám! Bože, jak jsem opuštěn! To nikdo neví, co v mém srdci pláče!’ Pak následoval podpis, polské jméno, které jsem nyní zapomněl, a datum: 1832.“ To Severina až nadchne: „Co zapomenutých vzdechů a výkřiků, modliteb a kleteb slyšel tedy teprve as ten starý dům ve vetchých svých, ale pevných zdech! Co zapadlo a utonulo v jeho stínu as tonoucích hvězd! Ó té pomíječnosti lidských osudů!“³²³

Nad rovinou osobních osudů se samozřejmě klene osud společný, lidský. Dům může být chápán i jako metafora světa nebo uspořádání společnosti. Ten U tonoucí hvězdy je však spíše jakýmsi prohloubením světa, jeho zásvětím. Podtrhuje jeho negativní rysy a stává se zrcadlem nastaveným optimismem nasáklé pozitivistické společnosti. Severin by chtěl oběma rovinám porozumět a Rojko se může stát jeho průvodcem-zasvětitel. ³²⁴

Severin nakonec dostane šanci obyvatele domu poznat, a z toho, co o nich zjistí, mu není nejlépe. Na jednu stranu jsou osudy jednotlivých lidí bezútěšné, na druhou stranu se Severin upíná k možnosti vysvětlit „boj, který se nazývá životem“³²⁵ působením nějakých vyšších sil, jako je tomu v de Quinceyho eseji o Levaně, který Zeyer přeložil a vsunul Severinovi do úst.

„Dům představuje mikrokosmos tonoucího století, tonoucí civilizace a tonoucích starých ideálů – proto musí být na konci románu zničen ohněm a požár způsobí běhna Virginie, jediný člověk v domě, který miluje eroticky nezištně.“³²⁶

4.2.2.3.2.1. Rozkladnost

„Dlouhým, tmavým průjezdem přišel jsem do sgrafitovaného dvora, jež nynější majitel v šosácké tuposti své ‚čistě‘ obílal, tak že se jen místy bývalá aristokratická sláva zpod měšťanské banálnosti k slunci prodírala, a uprostřed bujné trávy plakal rozlámaný fontán sporé slzy nad pokořenou pýchou zašlých dob.“³²⁷ Tak glosuje vypravěč a jedna z postav Terézy Manfredi starou budovu, kde má jeho přítel ateliér. Zeyerovo zaujetí pro věci zaniklé, rozpadající se či alespoň zašlé je velmi silná.

³²² ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 41.

³²³ tamtéž, str. 55.

³²⁴ KOUTNÁ, Jana: Zeyerův Dům U tonoucí hvězdy. In: Hejk, Jan; Jedličková, Alice; Fedrová, Stanislava (eds.). *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole: Studentská literárněvědná konference: [Praha, 24. a 25. března 2004]*. Praha, Univerzita Karlova v Praze, 2005, str. 56.

³²⁵ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 109.

³²⁶ PYNSENT, Robert B. Název Zeyerova díla Dům ‚U tonoucí hvězdy‘. In: VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997, str. 101.

³²⁷ ZEYER, Julius. Teréza Manfredi. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 5.

V kapitole o „klimatu“ už jsme se věnovali románu Jan Maria Plojhar, ve kterém Zeyer využívá narážek na zaniklé (a zanikající) kultury. Budeme-li trochu přehánět, můžeme říci, že Jan Maria Plojhar si přijíždí do Campagně odpočinout – na etruské pohřebiště.³²⁸ Také vzpomeňme, kterak byl Ondřej Černýšev uvězněn v rozbořeném a k zániku odsouzeném zámku. V pobořeném a zašlém pouštním zámku se odehrává i část příběhu v Dobrodružství Madrány. Otázky pomíjení, rozkladnosti, rozpadání se a zanikání jsou pro Julia Zeyera důležitým tématem a najdeme je napříč celým jeho dílem. Zeyerovi vypravěči nejenom že si libují v jevech starých, minulých a dávných, ale s oblibou se soustřeďují i na objekty, které zánik sice teprve čeká, ale už jsou „odsouzeny“ podlehnout času.

Za zmínku v tomto smyslu stojí i Dům U tonoucí hvězdy, kde si Zeyer v Paříži nevybere k popisu nějaká známá, tehdy honosná (a z dnešního pohledu turistická) místa, krásné bulváry, ale malý zapadlý kostelík nacházející se v evidentně zanikajícím světě upadající čtvrti, kde jsou staré rozpadající se budovy, odsouzené dost možná k nějaké formě asanace. O jednom okně v domě U tonoucí hvězdy se vypravěč domníval, „že za ním dýše ‚vtělená poezie‘, vtělená v mladou krásnou dívku, čistou lilii, vyrostlou jaksi zázračně z rumu a trosek té staré čtvrti pařížské jako v pohádce ze zbytku rozvaleného hradu!“³²⁹

Vrcholem rozkladu tohoto domu jsou staré, zmírající stařeny izolované v jednom z bytů. Nábytek je starý, záclony „rozpadávaly se věkem“,³³⁰ jedna z dam pomalu umírá a další je posedlá tím, že přišla o mládí a o krásu. „„Ubohá!“ řekla paní Celestina a zatáhla pomalu a tiše hedvábné, rozpadající se clony postele, za nimiž takto obraz té bledé, zvadlé, pomalu do hrobu klesající bytosti zmizel v minulost celý její někdy bohatý a proslavený rod. V hlubokém tichu komnaty ozval se však v tom okamžení divoký výkřik. ‚Moje mládí! vraťte mi moje mládí!‘ křičel úzkostlivě chraplavý hlas [...]“³³¹

4.2.2.3.3. *Dům jako divadlo*

Tímto možná poněkud zbytečně expresivním nadpisem se budeme snažit shrnout několik souvisejících rysů Zeyerovy tvorby. Autor nechává své postavy velmi často někoho sledovat nebo skrytě pozorovat. Různí hrdinové jsou zobrazení jako velmi zvědaví a rádi něco zkoumají či se na někoho dívají. S tím souvisí i různé kuloární prostory, tajné skrýše, postranní východy a chodbičky, ale i zvláštní vztah pozorovaného a pozorujícího, který je obsažen i v prvku divadelnosti a maškarní.

³²⁸ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Barokní rezidua v literatuře 19. století, zejména v díle Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 198.

³²⁹ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 79.

³³⁰ tamtéž, str. 49.

³³¹ tamtéž, str. 65.

Jeden ze způsobů „dívání se“ můžeme najít v Ondřeji Černyševovi, když Kateřina, mladá manželka budoucího cara Petra, řeší dilema, zda má zůstat ve vysoké politice (a později uskutečnit tzv. dámskou revoluci), či utéci se svým milcem Ondřejem a navždy zmizet. Kouzelník Lamberti jí nabídne rozřešení díky „moci ekstatické“ („u lidí silné obraznosti [...] ducha vésti lze k předmětům buď již dávno minulým anebo daleko odlehlým“).³³² V určité formě hypnózy přenesl Kateřinu i Černyševa do minulosti, kdy ona coby patnáctiletá potká v Moskvě poprvé svého nastávajícího Petra. Ondřej je v této „vidině“ pouhým pozorovatelem, kterému je dovoleno spatřit vše, co se zde odehrálo, ale nijak zasáhnout či promluvit. Je to jakási forma voyeurství, Ondřej vidí vše, co se v minulosti odehrálo, ale jeho nikdo jiný nevidí. Ondřej se zjeví v době, kdy Kateřina přibyla na ruský dvůr ke svému manželovi, jenž jí hned zpočátku oznámí, že o ni nestojí. Sleduje tedy Kateřinu bloudící komnatami a čeká na pomyslné rozuzlení či „tajemství“ ve věži Ivana Velikého: „[...] zase bloudila pustými chodbami. Však nyní zastavila se u malých dvířek, v nichž zrezavělý klíč trčel. Opatrně jím otočila a otevřela dvířka. Stála u paty tmavých úzkých schodů [...] stoupala rychle vysoko vzhůru [...] pod ní ležela Moskva [...] ‚Oh, Rusi!‘ volala, ‚hle, zde stojím tvoje panovnice!‘“³³³

V samotném Petrohradu, kde se většina Ondřeje Černyševa odehrává, se s motivem „šmíráctví“ (který byl v předchozí ukázce jen částečný, protože Ondřej se díval se svolením Kateřiny) setkáváme hned několikrát: „Veliká kněžna požádala mne do své komnaty,“ počal Lev šeptati, „chtíc se mnou cos mluvit stran dnešní maškarády. Čekal jsem hezky dlouho, ale když čas ubíhal a nikdo nepřicházel, bloudil jsem pro ukrácení dlouhé chvíle po galerii a sálech, až jsem náhodou vešel v komnatu vedle toaletní síně velké kněžny. Dveře jsou velmi tenké a slyšel jsem každé slovo.“³³⁴ Při četbě této ukázky bychom skutečně mohli podlehnout slůvku „náhodou“, ale z kontextu románu je evidentní, že jde spíše o Lvův negativní osobnostní rys, tvrdí-li, že dveře jsou „velmi tenké“, přestože jsou v celé budově jistě stejné.

Prototypem voyerismu je jakýsi italský klenotník Bernardi, který si rád poslechne, co ostatní dělají nebo říkají. Jednou vezme Ondřeje do tajné komnaty, odkud mohou sledovat schůzku carevny Alžběty, jindy tak činí sám „pro sebe“: „[Ondřej: ...] zdá se, že jste mne špehoval dle svého zvyku?“ „Pro boha nevypusťte slovo <špehy> z úst,“ volal Bernardi a utíral si pot z čela. „Nikdy, nikdy více nechci nikoho špehovat.“ „A jaká jest příčina [...]?“ „Za trest té vášně dal mi bůh dopátrati se tajemství, které mne tíží, tíží až k umdlení! [...]“³³⁵

Jak jsme se zmínili, důležitou funkci hraje herectví. Motiv herectví, jakkoli hraje podstatnou roli v mnoha Zeyerových prózách (a to v různé podobě od pouličních kejklířů a tanečníků přes cirkus

³³² ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 159.

³³³ tamtéž, str. 164.

³³⁴ tamtéž, str. 130.

³³⁵ tamtéž, str. 306.

a domácí zábavu šlechty až po klasické profesionální divadlo), se na první pohled nemusí z prostorového hlediska zdát ani tak důležitý.³³⁶ Přináší však prvky kostýmu, masky či převleku a tím i zvláštní prostorové postavení sledujícího a sledovaného. Tentokrát není hrdina schován v žádné skryté chodbě nebo skrýši, ale pod rouškou masky.

Bachtin ve své práci o chronotopu hovoří při výkladu k mravoličném románu (k tomu později) o náhledu do soukromí starověkého člověka. Hlavní hrdina Zlatého osla, mladík Lucius, se kouzlem promění v osla a nazpět. Díky Luciově „úkrytu“ do podoby osla vidíme doslova do „útrob“ tehdejší společnosti, která se před oslem nestydí, jeho „maska“ umožňuje nahlédnout dobové mravy v širším slova smyslu.³³⁷ Masku je mu úkrytem, zástěnou, ze které může vidět, co jiným zůstává skryto.³³⁸

Už v prvních Zeyerových povídkách se setkáváme s motivy maškarního a převleků. V první povídce Krásné zoubky se mladík Zdeněk seznámí s maskovanou dívkou, která mu neukáže svoji tvář a pohrává si s ním, i když on se do maskované Anastasie zamiluje. Později zjistí, že jde ve skutečnosti o nastávající jeho strýce.

V Duhovém ptáku se krásná, ale chudá švadlena Noemi dostane do společnosti pražské smetánky, když se nedopatřením octne coby jedna z hereček v inscenaci „živých obrazů“. „Nedopatřením“ není tak úplně správné slovo: Slečna Adelaida chce způsobit společenské problémy paní z Rottenfeldu tím, že těsně před jejím představením odřekne svou účast a odmítne účinkovat v „živých obrazech“ paní z Rottenfeldu. Ta si však poradí po svém a Adelaidu zesměšní tím, že místo ní do hry nastrčí chudou krejčovou. Noemi si musí pro svou roli obléci šaty, jež byly prve ušity speciálně pro Adelaidu a její vystoupení, nikdo z místní honorace tedy nepozná, že jde o chudou dívku, naopak uvěří, že jde o cizinku.

Hrdina Tankrédova omylu svede princeznu, kterou si měl jako princ ze sousedního království ve skutečnosti vzít, ale předstírá jinou identitu, aby si dívku „prověřil“ a zjistil, jestli by pro jeho lásku udělala cokoli. I Madrána v Dobrodružství Madrány nejprve předstírá, že je někým jiným (nemusí mít masku, protože okolnosti způsobily, že jí každý věří), načež později musí nějakou dobu vystupovat v převleku za chlapce – a málem se stane ženichem. V Miss Olympii vystupuje hledaný zločinec jako

³³⁶ Pomíjíme zde fakt, že herci jsou zároveň postavami a tak se děj odehrává v prostoru prózy i v prostoru divadla, divadelního parketu či divadelní hry. Např. Noemi se v povídce Duhový pták během divadelní hry zamiluje. Má tomu tak být ve hře podle scénáře a je tomu tak i „ve skutečnosti“ v zápletky povídky.

³³⁷ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 256.

³³⁸ Zvláštního efektu masek či přestrojení si všimá i Deutschmann v již zmíněné studii o Zeyerových dramatech. Jde o to, že hovoří-li maskovaný král k jiným postavám v maskách, neví, „jaký definitivní význam jeho řeči bude přisouzen protějškem/posluchačem, a teprve když je jeho maska sejmuta, ukáže se i perlokutivní efekt výroku.“ Tak Zeyer demaskuje monarchu: „[...] ilokuce krále je popírána perlokučním efektem u publika.“ DEUTSCHMANN, Peter. Zasněná současnost: Zeyerova historická dramata. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 212.

klaun v cirkuse, takže jej pod maskou nikdo nehledá, ani vlastní dcera. Toto „herectví“ s maskou nebo převlekem funguje v Zeyerových prózách jako prostředek k získání informací, proniknutí k tajemství, ale vlastně i jako jakési dopovězení příběhu, další dílek do skládačky vyprávění, který musí daný „herec“ nejprve pochopit, aby byl jeho (a nakonec i náš) příběh kompletní.³³⁹

Vraťme se ještě k prostorům samotným. Zmínili jsme, že postranní východy, chodbičky a důmyslné skryše různého druhu jsou Zeyerovou doménou. Už paní z Rottenfeldu v Duhovém ptáku nechá mladou Noemi odejít postranním východem, kde na ni čeká kočár, aby mohla spřádat své společenské intriky, ale teprve v Ondřeji Černyševovi využije Zeyer motivů chodby velmi výrazně.

Palácové pletichy přímo konotují různé „kuloární“ prostory jako postranní místnosti, místa odlehlá od (např.) slavnosti či bálu. Petrohrad je místem palácovitého klevetění a „tajných komnat“. V zákulisí se cosi děje a Ondřej se to má dovědět díky petrohradskému klenotníkovi, který je mu zavázán. Skrze lest na starého opilého kotelníka se dostanou do neobydlených prostor paláce: „Před nimi táhla se nyní celá řada poloprázdných komnat s nesčetnými zbytky vyrudlého nábytku [...] Jsme v poslední komnatě neobydleného křídla, kteréž se prý na jaro sbourá, a tato komnata sousedí s křídlem před lety obnoveným,“ poučoval tlumeným hlasem Ondřeje. [...] Asi deset kroků od postele namakal nepatrný rosetový knoflík, stiskl jej silně, ale znenáhla, aby skřípnutí zamezil, a k nemalému podivení Ondřejově rozevřely se nízké tapetové dvěře a za nimi objevily se tmavé, úzké schůdky.“³⁴⁰

Naši voyeuři jsou svědky setkání, které je vyvrcholením carevnina hněvu. Ta si nechala „poradit“ od našeptavačů, že Kateřina není úplně věrna carskému dvoru, a postupně odstranila z Kateřinina okolí všechny nejbližší. Kateřině je sice odpuštěno, ale Ondřej je časem odvezen kamsi do vězení. Odtud se mu podaří dostat se tajně na nedaleký zámček, kde se má konat maskarní plese, na němž má být přítomna sama Kateřina.

Dokonce i na maskarním bálu, kam je motivován jít, aby se dověděl, zda jej Kateřina stále miluje, se dostává do tajemného podzemního prostoru, který ukrývá proticarské spiknutí pod hlavičkou své mladické múzy Agrafény, ale i plukovníka Miroviče. „[Neznámý] vedl ho mlčky sálem, až přišli k dveřím malého pokoje [...] v místnosti téměř byla tma [...] neznámý otevřel, opatrně se ohlížeje, čalounové dvěře [...] a jiné dvěře, na schody vedoucí. Sestoupili po nich dolů [...] dali se širokým černým stromořadím [...] přišli konečně k starému zahradnímu domku. [...] Sešli přes tmavé schody dolů a když byl Ondřejův vůdce opět na dvěře zaklepal, otevřely se tyto [...] Byl to jakýs sklep [...]

³³⁹ Opravdoví herci z povolání však nikdy nejsou šťastní. Madrána (Dobrodružství Madrány) je se svým životem nespokojená, Darija vyloženě nešťastná (Darija), i potulná herečka Vanda měla pohnutý osud (Jeho svět a její). I Rojko (Dům U tonoucí hvězdy) se chtěl stát hercem. Jemu se však tento příběh nepodaří realizovat. V Uhrách slovenské divadlo neměli, raději odešel do Německa. Tento odchod mu však nebyl nic platný a problémy jeho národnosti jej dohnaly – v divadle kvůli svému směšnému přízvuku hrát nemohl.

³⁴⁰ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 184.

bývala to místnost určená k tajným milostným schůzkám v dávno minulé době.³⁴¹ Na bálu se Ondřej dovídá, že jeho milenka už si našla nového a také tajná spiklenecká schůzka dopadne fiaskem – Agraféna umírá. Ztráta lásky i přítelkyně uvrhnou Ondřeje do vnitřní krize.³⁴² A tak se hrdina zasažený ve světě „jedem“ vrhá zpět do rodného lůna. Matka je však údajně mrtva a „exil“ není u konce.

Závěrečné okamžiky románu se opět odehrají v „kuloárech“. Ondřejova znovu nalezená a nyní už napůl pomatená matka míří „k malým dvířkám, kteráž jí byla žena žalářníková naznačila“,³⁴³ aby se tu setkala se svým na smrt odsouzeným synem. Žalářníková jí pomůže Istí proniknout až do Ondřejovy cely. Následně jsou oba odvezeni policejním komisařem do carevna paláce, kam je protáhne Arabka Chadisa. Ta nejprve „učiní vše“, aby se náčelník policie „jako přízrak objevil a jako přízrak opět z paláce zmizel“, a poté je všechny „dovede do korridoru“. „Vše zůstane tajemstvím [...]“³⁴⁴

Svět „zadních vrátek“ a tajných vchodů je v Ondřeji Černyševovi vidět opravdu nejvýrazněji, ale v žádném případě se neomezuje jen na toto dílo. Zmiňme ještě například povídku Vůně, kde se milenci scházejí v kobce, do které lze sestoupit ze zahrady mladé novomanželky i ze sousední pevnosti, ve které našel útočiště její „bohatýr“. Z kobky lze navíc uniknout z města ven do pouště...

4.2.2.3.4. *Brána do neznáma*

V této podkapitole bych rád zmínil fakt, že mnoho Zeyerových textů pracuje s představou paralelních světů. Ve chvíli, kdy některý hrdina komunikuje s nadpřirozenem, nebo je v jeho univerzu nějaká možnost transcendence, vyplývá z logiky věci, že existuje ještě jiný svět, paralelní tomu jejich, do kterého je možné vstoupit nebo který se může alespoň projevit, ať už jako křesťanská epifanie nebo jiná nadpřirozená síla.

Už Fantastické povídky³⁴⁵ z počátku Zeyerovy tvorby pracují s tématem magie či nadpřirozena (to mají společné s románem Ondřej Černyšev). Tyto texty řeší většinou otázku putování prostorem navzdory času. Pouze povídka Na pomezí cizích světů se tomuto schématu vymyká, ale zase se podobá Teréze Manfredi snahou blouznivého jednotlivce promluvit s vyšším zjevením.

³⁴¹ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 248.

³⁴² Večírek v maskách a následné zklamání v lásce je styčným bodem i s povídkou Darija (1879), která se taktéž odehrává v Rusku.

³⁴³ tamtéž, str. 346.

³⁴⁴ tamtéž, str. 345.

³⁴⁵ Povídky Na pomezí cizích světů (1876), Z papíru na kornouty (1874), Opálová miska (1878), Vánoční povídka (1879), které byly roku 1882 edičně spojeny v jeden soubor. Z prostorového hlediska se jim věnuje i HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 83–87.

Zmíněné povídky mají blízko k žánru romaneta.³⁴⁶ Zápětka je obestřena tajemstvím, jež čeká na odhalení. Rozdíl je v tom, že Zeyerovy příběhy nemívají „nejistého“, pochybovačného vypravěče ani vědecké rozuzlení, jsou prosty bigotního racionalismu a bezmezného obdivování vědy.³⁴⁷ Právě že připouštějí paralelnost světů, existenci jiných sil.³⁴⁸

V povídce *Na pomezí cizích světů*, jak už tomu název napovídá, dojde ke styku s nadpřirozenem. Hrdina Lazar zatouží – dílem z beznaděje a samoty, dílem ze zvědavosti – kontaktovat vyšší sféry. K tomu ovšem musí zakusit somnambulní stav. Hraběnka Tereza Manfredi se do něj zase ve spánku dostává, aniž by to tušila. Chodí po nocích v mrákotách po římsách pražských střeš a navštěvuje umělce Benedikta, do nějž se za plného vědomí nešťastně zamilovala. Ten se tak podobně jako Lazar setkává s duchem, ale zatímco Lazar má na mále, když si jej dívčí přízrak chce vzít s sebou na onen svět, ve druhém případě je to sám Benedikt, kdo proti přízraku zakročí (a dokonce dívce ublíží, když se k němu zas naklání oknem).

Společné mají tyto dvě povídky i to, že ke styku s „nadpřirozenem“ dojde v prvním poschodí, těsně pod střešou. Lazar vysedává v pracovně-laboratoři svého právě zesnulého otce („komora Modrovousova“),³⁴⁹ jenž se zabýval okultismem, a Benedikt pracuje ve svém atelieru v bývalém, dnes už poněkud sešlém šlechtickém paláci. Lazar vnímal otcovu „knihovnu“ coby „svatyni“ a i vypravěč Terezy Manfredi přichází do atelieru („o kterém mi [Benedikt] v dopisech svých blouzníval“)³⁵⁰ s patřičným zaujetím. Zatímco Modrovousova esoterická laboratoř je k setkání s nadpřirozenými silami doslova určena, v Tereze Manfredi se posláním místa dovídáme teprve v náznacích. Vypravěč několikrát zmíní, že do atelieru míří vzhůru („Schody vedly mne příkře vysoko, vysoko k samým dveřím drahého přítele.“)³⁵¹ a že – to zmíní třikrát – schody sem jsou „příkré“.³⁵² Benedikt navíc

³⁴⁶ Je zajímavé, že povídka *Jeho svět* a její vyšla v Lumíru koncem března roku 1874 původně označená jako romaneto, i když bychom dnes řekli, že má s tímto žánrem, který vnímáme skrze díla Jakuba Arbesa, málo společného. Podle Kvapila to Arbes, který v té době seděl ještě ve vězení (od září 1873 do října 1874 byl jako odpovědný redaktor Národních listů vězněn v České Lípě), zaznamenal a údajně jej to rozčílilo. V Zeyerových spisech, ve svazku *Novelly I*, které vyšly 1879, se už toto označení neobjevilo. KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942, str. 29. Také k tomu ŠEBESTOVÁ, Helena. Arbesova pravda v rouše nejfantastičtější: vznik romaneta Newtonův mozek. *Tvar*, 2013, 21, str. 22–23. Dostupné z: <<http://www.itvar.cz/prilohy/764/Tvar21-2013.pdf>>.

³⁴⁷ V Zeyerově díle najdeme dostatek ukázek odporu k pozitivistům, ocitujme například úsměvné podání vědce, který „znal každé kolečko všehomíra a jeho latinský název“: „[Vědec vysvětluje mladým ženám, proč jejich sestra nemohla vstát z mrtvých:] A z mrtvých vstání? To by bylo zázrakem a zázraků není. Věda o nich neví. Nic podobného nepotvrdily naše výzkumy a dnes, ve století dvanáctém, stojíme na vrcholu vědy, dále a výš už nemůže nikdo. Slyšely jste o novém stoji k počítání myších chlupů?“ ZEYER, Julius. Kristina zázračná. In: *Kristina zázračná a jiné práce*. Praha: Unie, 1908, str. 17.

³⁴⁸ Krejčí popisuje Arbesa jako „fantastika realistu“, zatímco Zeyera jako „fantastika romantika“. KREJČÍ, Karel. Dvojí konfrontace. Arbes a Zeyer. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975, str. 319–345 (391 s.).

³⁴⁹ ZEYER, Julius. *Na pomezí cizích světů*. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 170.

³⁵⁰ ZEYER, Julius. Tereza Manfredi. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 5.

³⁵¹ tamtéž, str. 5.

³⁵² Fascinace schody vedoucími vzhůru do budovy není pro Zeyerovy vypravěče neobvyklá: „Obzvláště ty schody účinkovaly často na mou obraznost: nebyl bych se divil, kdyby náhle z některých se byl proud krve lil,

nazývá svou milenkou Violantu „bakchantkou“, ³⁵³ takže když měl náš vypravěč dorazit k „malé zábavě“ (řečeno slovy Benediktovými), ³⁵⁴ zatímco si všímá, že dílna byla přeměněna v „hodovní síň“ a glosuje „jásot hoduujících“, ³⁵⁵ můžeme mít pocit, jako by mělo dojít k zasvěcení nějakému kultu. Ironicky to však nakonec není Violanta, kdo by v somnambulním bakchantském reji děsil své okolí a trhal mužům hlavy, ale náměsíčná, liliově čistá dívka, která je zamilována do Benedikta.

Podobně jako Lazar se magii a alchymii údajně věnuje i na první pohled záporný hrdina Abisaín, který chce vyhubit pokud možno co nejvíce „nevěřících psů“, tedy katolíků. Zmiňuji jej z toho důvodu, že se na několika místech setkává s vidinou Krista, mimo jiné i v jeskyni. Jeskyně jako místo setkání s vyšší mocí se objevuje u Zeyera mnohokrát. Tak třeba v Zahradě Mariánské („sluj“, kde „posvěcený“ Arkas zvěstuje matce Marie Panny její budoucnost), Opálové misce (vyprávění poutníka, který žije věčně) či Románu o věrném přátelství Amise a Amila (scéna sestupu do podzemí v Irsku).

Ovšem bránou k vyšším světům mohou být u Zeyera nejen místo, ale i předmět nebo osoba. Těmi může paralelní svět promlouvat.

V povídce Z papíru na kornouty vypravěč de facto předčítá zápisky, které našel na staré makulatuře. Jejich původce popisuje, kterak na své pouti Tyrolskou krajinou zašel do hostince, kde našel starý obraz mnicha. Tento mnich na obraze dovedl hovořit, a protože už jako obraz existoval po staletí, pamatoval historii, která se kolem něho odehrávala. Měl ji dokonce zapsanu v „kronice“, a tak mohl hrdinovi Erazimovi vypravovat nešťastnou historii jeho rodiny. Erazimův otec uschoval kdysi svému bratrovi peníze v místnosti, od které měl klíč jen on sám, ovšem peníze ukradl přeci jen někdo třetí. Záhadu, která zničila štěstí celé rodiny, po letech vysvětlí až tento mnich, který Erazimovi prozradí, že tehdejší pomocník rodiny znal, jak jinak, tajný vchod do pokoje.

Podobná situace s obrazem se vyskytne i v Blahu v zahradě kvetoucích broskví, kdy otec vypráví svému synovi, jak kdysi vstoupil do obrazu na gobelínu a poznal tak jeho matku, která zde žila. Když musel nedopatřením obraz navždy opustit bez své ženy, chlapec zůstal s ním. Jak jsme se už zmínili, na obraz vstoupí také malíř s princeznou ve Večeru u Idalie.

Z našeho hlediska má zajímavou zkušenost také Gracian z Večera u Idalie. Ten je sice v Praze v pokoji se svojí přítelkyní, ale vypráví jí o situaci ze svého bytu, kde podlehl fantazii a zdálo se mu, že mu

tak vypadaly tragicky!“ Ty samé schody pak Severin při první návštěvě domu U tonoucí hvězdy popisuje jako „úpíčí“ a „temné“, což lze chápat jako dvojsmysl. ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 14; 48–49.

³⁵³ I možná proto je jejím pseudonymem „Violanta“. „Violence“ znamená anglicky „násilí“.

³⁵⁴ ZEYER, Julius. Teréza Manfredi. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 16.

³⁵⁵ tamtéž, str. 17.

obživla jedna z jeho japonských dekorací, model japonské vesnice, který má doma na stole. Tam byli kolem dokola lidé, kteří si mezi sebou vyprávěli příběhy, jež Gracian později zprostředkoval Itálii.

Takovým člověkem-sochou jako by se měl stát Inultus ve stejnojmenné povídce ze Třech legend o krucifixu.³⁵⁶ Nechá se připoutat na kříž, aby se stal modelem Krista, kterým se pak pomyslně sám stane. V Románu o věrném přátelství Amise a Amila se setkáme s Belisantou, jež je vlivem cizokrajné kouzelnice, staré babizny Klearisty, magicky spjata s mramorovou sochou „bědolícího boha Adona“, do níž je zamilována a již se s Klearistou až freneticky oddávají.³⁵⁷ Tady sice ještě nedojde k obživnutí sochy, ale ve zbylých dvou Legendách už ano. Žid Abisaín dokonce sochu Krista na kříži pobodá nožem. Prostáček Samko pták zase s krucifixem hovoří a dává mu najíst.

Jakousi funkcí spíše než člověkem se zdá být Maria Panna v Zahradě mariánské. Zeyer příběh líčí už od dětství její matky, takže je předem dáno, že se Maria má narodit a zplodit Syna. Maria je líčena jako ta, jež v sobě nese všechna předchozí pokolení. „Maria bděla celou hloubí nedoměrnou praskavé duše své a vylévala celou tu duši jako moře světla [...]“³⁵⁸ Je lůnem, kterým lze vstoupit k počátku věcí, zároveň je ale jakousi hlubokou studnou, z níž bude vyvrženo Příští.³⁵⁹ Je Jeho nositelkou. „Ó schránko posvátných vůní bohoobřadných, sladších nad cinamon a balzám arabský!“³⁶⁰ Je-li Ježíš Kristus Spasitelem, který má přijít na svět, stává se Maria jakousi mytologickou branou, která je vstupem do jiného, budoucího světa, který je v ní obsažen, a do jisté míry komunikačním prostředkem se světem mimo tento svět.³⁶¹ „Ty studno milostí, zahrado vůní rajských! Eva vrhla hříchu temný stín na pokolení lidí, ty ale potřela jsi hada patou svou. Tebou, bráno nebesbleskotná, se k otci vracíme!“³⁶²

³⁵⁶ Aleš Filip vidí jako předobraz k těmto Zeyerovým obživlým krucifixům ledovou sochu z povídky Sníh ve Florencii. Ta podle něj začne tát a získá tak oduševnělý výraz až zásahem shůry. FILIP, Aleš. *Imago Sacra. Zobrazení Ukřižovaného v díle Julia Zeyera a ve výtvarném umění fin de siècle*. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 418–431.

³⁵⁷ Tereza Riedlbauchová si všímá, že jde o podobný motiv jako např. v Erbenově Vrbě, ovšem nesmíme také zapomenout souvislost se starořeckou pověstí Pygmalion (jež se mimo jiné stala i předmětem ztvárnění malíře Edwarda Burne-Jonese – o tom se ale ona nezmiňuje –, s jehož dílem Riedlbauchová Zeyerova Amise a Amila spojuje). RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 174.

³⁵⁸ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Unie, 1914, str. 62.

³⁵⁹ Toto ztvárnění samozřejmě vychází z křesťanské tradice, ale i tak jsme se jej rozhodli zde zachytit.

³⁶⁰ tamtéž, str. 67.

³⁶¹ Podobně bychom mohli chápat postavu Inulta, který je dokonce paralelou k zázračným předmětům pojednaným výše. Nevstoupil sice do obrazu, ale stal se krucifixem, jenž uhnětlá dona Flavia.

³⁶² tamtéž, str. 66.

4.2.2.4. Ve věži

V souvislosti s povídkami Na pomezí cizích světů a Teréza Manfredi jsme hovořili o místnostech, které byly líčeny coby prostor, ve kterém se má odehrát styk s nadpřirozenem. Podobně může fungovat i téma věže, která nabývá důležitého metaforického významu. Daniela Hodrová sleduje vývoj této symboliky od Bible až po současnost, přičemž jmenuje „tradiční příběhy věže: věž jako vězení lásky, hrozný žalář, místo metafyzického poznání“.³⁶³ Příběh věže lásky sleduje na příkladu povídky Xaver. Dále se zde ještě budeme věnovat věži tajemné, s metafyzickým potenciálem, na Románu o věrném přátelství Amise a Amila.

Próza Xaver má hodně motivů společných s jinými Zeyerovými pracemi. Stejnojmenný hlavní hrdina si zadělává na problémy, když, jak to u Zeyerových hrdinů bývá, šmíruje lidi. Chce jít na procházku a rozhodne si vytýčit směr podle první osoby, která půjde kolem. Pozorování jej však láká: „Bylo posléz cos tajuplného v tom putování bez určitého cíle za neznámou osobou [...]“³⁶⁴ Sleduje notnou dobu dvě dámy, se kterými jde dokonce na bohoslužbu, a nakonec zjistí, že jde o sousedky, přičemž do mladší se zamiluje.

Rozhodne se s dámami přátelit, aby mohl být své milované Evě na blízku, a tak je vezme na prohlídku své věže. Na zahradě má věž, již si tam nechala vystavět jeho matka. Věž ční „nad koruny stromů“ a díky husté okolní zástavbě je z ní vidět i do okolních domů.

Může-li být „výstup do věže cestou k identitě, k sobě,“³⁶⁵ pak poněkud ironicky znovu narážíme na Xaverovu podstatu osobnosti. Xaver, stoje na balkóně své věže, „klonil se přes balustrádu pavlánu, aby lépe viděl. [...] Za krátký okamžik za burácení větru spatřil totiž Xaver oknem mansardy podlouhlou síň [...] uprostřed síně stálo nízké a široké odpočívadlo, pokryté tygří koží, u záhlaví toho divanu zářila na vysokém podstavci velká mosazná římská lampa, házející třemi proudy ono rudé, plápolající světlo na běloskvoucí líce, nahá ramena a řádra ženštiny ležící beze hnutí na odpočívadle. [...] Xavera táhlo to mocně tam [...] mohl po desce se dostat do vedlejší síně a nasytit svůj zrak, aniž by jej pozorovala [...] A hledy, kterými roznícenou duší svojí napájel, páchaly snad bohoupustou svatokrádež!“³⁶⁶

³⁶³ HODROVÁ, Daniela. Příběhy věže. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 206.

³⁶⁴ ZEYER, Julius. Xaver. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 280.

³⁶⁵ HODROVÁ, Daniela. Příběhy věže. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 203.

³⁶⁶ ZEYER, Julius. Xaver. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 341.

Xaver nejen že přeskočil oknem do cizího bytu a prohlížel si škvírou mezi dveřmi v sousední místnosti polonahou dívku, ale pokusil se i tento svůj „sen hvězdný“ oslovit a zlíbat. To by ani nevadilo, protože dívka nic nenamítala, záhy však Xaver seznal, že dívka je „nevěstkou“ (rozuměj: že dostává zaplacen, aby stála modelem pro jakýsi obraz – a bůhví za co ještě, jako by si hrdina myslel),³⁶⁷ což v něm vyvolá hysterii, ve které jí na místě „zaplatí“ – mrští po ní prstenem. Bohužel pro Xavera platil této „děvě“ tím samým prstenem, který o léta později nalezne u své nové modly – Evy. Reakcí je odvrácení se od dívky-Evy a zavrhnutí této lásky až do chvíle, kdy zjistí, že šlo o omyl a nedorozumění.

„Příběh tragické věže lásky“ se pak uzavírá. Xaver byl v této věži „voyeursky“ milostně zasněven, přivedl si sem na námluvu i Evu a po letech se opět vrací. „A právě v této věži nalezne Xaver, vracející se po letech ze světa, kde bloudil rozčarován ze své lásky, mrtvolu Evy, která jej tam marně čekala.“³⁶⁸

Román o věrném přátelství Amise a Amila, po Janu Marii Plojharovi zřejmě druhý čtenářsky nejoblíbenější román (co do počtu vydání), se zabývá tématem ambivalentnosti lásky. Ta je na jednu stranu všemocná a zachraňující, na druhou stranu také bezradná a zničující. Lépe řečeno jde tu o protiklad „caritas“ (altruismus a láska ke světu) a „pietas“ (oddanost, bratrská) ³⁶⁹ k „amor“, lásce vášnivě a mnohdy i sobecké, nebratrské.³⁷⁰

Román o věrném přátelství Amise a Amila je vlastně obdobou rytířského románu, „který vznikl s oživením zájmu o středověk v době preromantismu a romantismu; z hlediska tematického je pro něj příznačná problematika boje dobra a zla [...]“³⁷¹ „Literární metoda [...] je založena na využívání tradičních forem a žánrů, které mají své kořeny ve středověké literatuře. Tato metoda (v souladu s programem časopisu Lumír) má vést k evropeizaci české literatury a má jí vtisknout univerzální rozměr prostřednictvím jejího zařazení do rámce významných evropských kulturních témat. [...] Zeyerova forma romance (původně zaměřená na příběhy rytířů krále Artuše) se mění na vyprávění

³⁶⁷ Dívka vypadá jako z pohádek tisíce a jedné noci, oděná perlami, drahokamy, náramky, kostýmky tkaným zlatou nití apod. a místnost je vybavena gobelíny, tygřími kůžemi či římskou olejovou lampou, jako bychom pohlédli do jiného světa. Okolnosti nejsou plně vysvětleny, ale dívka se nachází v pro tento případ aranžovaném pokoji, stojí modelem pro obraz, nebo se také živí jako konkubína a pokoj je takto vybaven „standardně“.

³⁶⁸ HODROVÁ, Daniela. Příběhy věže. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 206.

³⁶⁹ „Přátelé sklonili hlavu [...] a přísahali šeptem na tu hostii, že svazek jejich přátelství se nikdy nepřetrhne, přísahali, že život svůj a krev, a vše, co milé člověku, s radostí jeden pro druhého dá.“ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 58. Anne Hultsch píše studii právě o pojetí lásky u Zeyera a zavádí trojici ekvivalentních řeckých pojmů erós, filia, agapé, avšak podle ní je v Zeyerově díle jakýsi vývoj od pojetí lásky jako erótu k lásce jako agapé. Zde doufejme ukazujeme, že tomu tak u Zeyera není. Srovnej HULTSCH, Anne. Trojnost lásky v pozdní tvorbě Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 188–197.

³⁷⁰ „[...] divoká nenávisť k Florestánovi ji naplnila od temene až k patě; přála si zbraně, by sama toho skolila, jenž vkročil mezi ni a Amila.“ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 273.

³⁷¹ VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, str. 332.

o hříchu, pokání a odpuštění. V románu navržená rekonstrukce epochy je založena na romantické koncepci středověku³⁷² jako období, jež je charakterizováno náboženskou a filozofickou univerzálností [...]“³⁷³

Zeyer vypráví příběh nezdolného přátelství dvou na pohled od sebe nerozeznatelných – jak se o sobě velmi záhy dovědí – bratranců. Už tato v jádru příběhu ukotvená dualita jako by předznamenávala, že syžet je vystavěn na principu paralel. Do hlavního příběhu jsou vnořeny i další, dva, které vysvětlují pozadí osudu Amise a Amila – a které použijí motiv věže (tedy kapitola Gaston a Raul a kapitola Thorgerda), a dva, které spíše naznačují ideologická východiska Zeyerova díla (drama Rimóni a příběh o mnichovi Cerunnovi žijícím v lese z kapitoly Cerunnos).

O původu bratranců se dovídáme prostřednictvím poustevníka, jenž převypravuje historii osudů Gastona a Raula, dvou nerozlučných přátel a vynikajících rytířů, z nichž jeden je spíše bojovník a šermíř, zatímco druhý je jemnější povahy – „truvér“. Přátelské pouto se však naruší, když se oba zamilují do krásné Belisanty.

[Zoufale zamilovaný Gaston nemůže dospat a jde se projít po chodbách hradu svého přítele Raula:] „v rozčilení svém zbloudil chodbami a octnul se u úzkých schodů, vzhůru do vysoké věže vedoucích. Nevěda sám, proč tak činí, stoupal, stoupal na věž [...] zaběhl se v hustém stínu chodby bílý jakýs přízrak [...] sladká vůně kadidla pronikala skulinami dveří na chodbu [...] Srdce jeho se zastavilo hrůzou nad tím, co spatřil.“³⁷⁴

Podobně je to i s Amisem a Amilem. Amil je líčen jako ztělesnění nevinnosti a Amis je vynikající bojovník, zmužilejší, jakoby životem zkoušenější než Amil. To nás přivádí i k dalšímu vnořenému příběhu, kdy Amis vypráví Amilovi o svém trápení s manželkou Thorgerdou, jež mu „učarovala“ na dalekém severu. Valkýra Thorgerda se ovšem zaslíbila „duchu mocnému, jenž přebývá v plamenech sopky, a kterého někteří ďáblem nazývají [...]“ a raději by se oddávala „mluvě ptáků“ a „šumění větrů“, než lásce k Amisovi.³⁷⁵ Thorgerda, stejně jako Klearista, „ve dne v noci dlela ve věži.“³⁷⁶ Obě kuly své pikle, skrývaly se před světem a oddávaly „černému umění“.³⁷⁷ Thorgerda žila ve věži nejen

³⁷² „spojením dvou ‚předních‘ idejí epochy – rytířského étosu a křesťanství“

³⁷³ GAWARECKA, Anna. Gra z konwencjami romansu rycerskiego w powieści *Román o věrném přátelství Amise a Amila* Juliusa Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 310.

O žánru rytířského románu se zmiňuje i Bachtin, jmenuje rysy, které bychom Románu o věrném přátelství Amise a Amila mohli připsat také, jako: život v zázračném světě podivuhodných zázraků, zkouška identity hrdiny, jeho reprezentativnost a rozšíření jeho věhlasu atd. BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 281–288.

³⁷⁴ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 34–35.

³⁷⁵ tamtéž, str. 153.

³⁷⁶ tamtéž, str. 129.

³⁷⁷ tamtéž, str. 34.

na svém domovském hradě na Islandu, ale evidentně i na Amisově hradě poté, co jej z něj kouzly vypudila. Když se s ní vracejí Amis s Amilem zúčtovat, tak ona z „osamělé věže“ vykoukne a dokonce odsud vede svůj útok (či obranu, chceme-li).³⁷⁸

Vraťme se nyní k tématu věže, jak o něm hovoří Hodrová. Ta by asi zařadila topos věží z Románu o věrném přátelství Amise a Amila mezi „věže s tajemstvím“. „V romantické literatuře věž poprvé vystoupila jako výrazný topos. Souviselo to se zvýznamněním momentu odloučenosti (izolovanosti), vertikality a hloubky, ke kterému došlo v romantické poetice prostoru. Na místech s těmito znaky [...] se odehrával metafyzicky zabarvený děj nebo odvíjela meditace [...]“³⁷⁹ Hodrová jmenuje i Hugův román Chrám Matky Boží v Paříži, kde má ve věži svou komůrku Frollo, „nepravý zasvěcenec“, „adept ďábelského zasvěcení“. Je-li ovšem věž zobrazením snahy o komunikaci mezi nebem a zemí, vertikálním pokusem o sebezdokonalení a dosažení vyšší moci, pak v rámci Zeyerova románu už z principu (vždyť jde o lidskou stavbu, která má svá přirozená omezení a do nebe nedosáhne) nikdy nemůže atakovat nejvyšší Dobro. Zlo je zde tedy něčím, co se snaží dosáhnout, „vyšplhat“, ale to je v dobrém (či „pohádkovém“) světě marnost.³⁸⁰

Výše jsme zmínili, že Amis cestoval na daleký sever. Je-li v tomto smyslu Amisova cesta do Norska cestou na konec světa, je jeho plavba na Island cestou kamsi ještě dál. Podobně je tomu i při plavbě Amise a Amila do Irska, když se Amil snaží zbavit pocitu viny za křivou přísahu (samozřejmě kvůli sobecké lásce k Jolantě) i přítelův osud a zjistit, jak vyléčit malomocenství, do kterého Amise uvrhla Thorgerdina kletba. Díky vyšší moci je Amil schopen promluvit s v té době místně velmi vzdálenou Thorgerdou, která mu posměvačně prozradí, že Amisovi lze snadno pomoci, lékem na jeho uzdravení je koupel v krvi Amilových dětí.

Román o věrném přátelství Amise a Amila je tvarově velmi rozmanitý. Mezi dominující prózou přináší i básnickou lyriku a epiku, dokonce i drama. „Zeyer se nespokojil pouze s křesťanskými motivy, ale do svého románu zakomponoval také pohanskou mytologii, ať už antickou, nordickou či keltskou. Toto rozdělení se promítlo i do kompoziční výstavby románu – první a závěrečná desátá kapitola dílo rámuje, kapitoly druhá, čtvrtá, šestá a osmá líčí pohanství, zatímco třetí, pátá, sedmá a devátá křesťanství. To je výrazně zastoupeno především mariánským kultem, zpřítomněným v ději sochou

³⁷⁸ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 369.

³⁷⁹ HODROVÁ, Daniela. Příběhy věže. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 203.

³⁸⁰ Zde jsme hovořili spíše o aktivním ovládnutí věže, které si někdo vyvolí jako místo, odkud chce ovlivnit vývoj událostí. Věž je ale i místem, které je k metafyzickým událostem prostě jen předurčeno. Tak třeba v povídce Asenat (1895), kde se ve věži stejnojmenné hrdince dostalo zjevení, které zvěstovalo příchod Spasitele: „Nežila Asenat pod střechem otce svého a matky své, nýbrž ve věži z mramoru měnicích se barev a budova ta stála opodál od domu vladaře krajiny On.“ „Meškala nejraději v nejvnitřnější komnatě své, pohroužena v mystickou hloub svých neurčitých tušení [...]“ ZEYER, Julius. Asenat. In: Novelly Julia Zeyera. II. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 115–116.

Panny Marie, jejímž prostřednictvím způsobí Bohorodička v závěru zázračné vzkříšení Amilových dětí.³⁸¹

Interpretovat některé kapitoly jako „křesťanské“, nebo naopak „nekřesťanské“ může být poněkud ošidné, ale zcela jistě se s Fránkovým citátem shodneme v tom, že drama Rimóni je „křesťanské“ v tom smyslu, že je takové jeho ideologické vyústění (aniž bychom museli zdůrazňovat, že kulisy, postavy a mluva jsou „biblické“). V příběhu o malém dítěti, které zemře, ale Kristus si jej vyvolí k sobě do nebe, přičemž Rimóni vezme s sebou i Jidáše, nad kterým by se nikdo jiný neslitoval, je smyslem nejen vyzdvihnout dětskou čistotu (jako je to ostatně běžné ve zmíněném mariánském kultu), ale jde především o samotné vysvětlení, proč je to právě dítě, kdo se tu stává ústřední postavou, tedy v čem tkví jeho „čistota“. A ta tkví v nezkažené, životem zatím nepokřivené, naprosto oddané víře, v důrazu na křesťanskou lásku k druhému člověku a ochotě odpouštět. „*Rimóni (brání jej [Jidáše] anemonou). Nechte jej[, andělé]! Na zemi klnou mu; kam se má utéci, když k Němu ne? On smiluje se nad ním, buďte jisti, a rozhněváte Jej, když krutí budete! Kristus (vznáší se s trůnu děvčátku vstříc). Ejhle, to dítě zná mě lépe, než voj andělů! Ty's moudrá, moje dcero; ó vejdi do mého království!*“³⁸²

Pohanská je podle Fránka například i kapitola Cerrunos, ale zde už bychom se s ním zdráhali souhlasit. Ta se sice opravdu dotýká pohanského uctívání, jež je zde „povolaným“, tedy knězem odsouzeno, ale ve skutečnosti je právě toto pohanství jakýmsi vyjádřením ryzích křesťanských hodnot,³⁸³ altruistické lásky ke světu kolem nás: „[Cerrunos:] Bez přestání lákalo mne to do lesa; cosi pravilo mi, tam daleko od lidských předsudků a bludů že najdu úlevy, a tento tichý šepot mého srdce nelhal mi. [...] Velký hlas všehomíra mluví ke mně šumem lesa, tklivostí a něhou zpěvu ptačího [...] zvířata milují, tím staví se nám po bok [...] Láska pojí vše ve velký celek [...] bez lásky by nebylo světa.“³⁸⁴

Příběh na závěr ani tak nevyústí poražením zla (kapitola Gandelín a Eliséna) jako spíše symbolickým zobrazením nadřazenosti dobra nad zlem – zlo není potřeba nijak porážet, ono samo nemá ve světě víry a lásky šanci. Všudypřítomnost boží symbolizovaná zde sochou Panny Marie způsobí zmrtvýchvstání Amilových dětí a ochrání povstalecký konvoj mířící proti Thorgerdině hradu. Ta zde coby temná síla dlí v „osamělé“ věži, ale ani to jí nebude stačit. Amis s Amilem nerozmetají zlou Thorgerdu silou, ba naopak ještě nabízejí smír, vzájemné odpuštění a společné pokání.

³⁸¹ FRÁNEK, Michal. *Recepte díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2009, str. 31. Vedoucí práce Jiří Kudrnáč. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/39865/ff_d/>.

³⁸² ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 210.

³⁸³ Kvapil hovoří o „idealistickém panteismu středověké mystiky“, jejíž zdroje lze najít v učení Františka z Assisi. Vidí pak tyto rysy ideální lásky napříč celým Zeyerovým dílem. KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942, str. 33, 42.

³⁸⁴ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 258–259.

4.2.2.5. Čistý venkov – špinavé město

Již jsme zmínili, jak v Zeyerových prózách hrdinové často směřují od centra k periférii (ať už ze své vůle jako poutníci nebo ze z vůle někoho dalšího jako exulanti). S tím logicky souvisí i významový vztah mezi městem a vesnicí, ve kterém je centrum, tedy město, chápáno jako místo (i osobnostního) bloudění, ztracení a rituální nečistoty, zatímco vesnice, periferie, je toho opakem. Město je navíc spojeno s němečtím a cizinci, zatímco vesnice s češtvím. Tím logicky vzniká mezi pojetím města a pojetím vesnice významové napětí.

Ve vztahu venkova a města samozřejmě nejde pouze o jednostranný směr z centra na periférii, ale i z periferie do centra. Venkov je v Zeyerově pojetí místem klidu a idyly jak pro hrdiny, kteří se sem utíkají skrýt z ruchu velkoměsta,³⁸⁵ tak pro hrdiny, kteří se naopak vydávají z vesnice do víru velkoměsta. Problém na idylickém místě zpravidla nastává ve chvíli, kdy hrdiny dohání důvody, kvůli kterým se odhodlali na odpočinek. Tak třeba Noemi z Duhového ptáka nachází sice v přírodě kýžený klid, ovšem záhy ji zase dožene „město“ v podobě přelétavého šlechtického floutka, což vede k až baladickému závěru, kdy Noemi zavražděna umírá.

„V historickém povědomí je pobělohorská epocha charakterizována násilnou rekatolizací, vnímanou ovšem spíše ze stanoviska národně politického než náboženského, germanizací, odnárodněním vyšších společenských vrstev a dalšími negativními jevy. Podle rozšířených představ tehdy jen vesnický lid zachoval věrnost svému mateřskému jazyku a právě z jeho řad vyšli první buditelé [...] tak se vytvořil negativní stereotyp Němců jako dědičných nepřátel, odpovědných za všechny katastrofy, které Čechy během jejich tisíciletých dějin potkaly.“³⁸⁶

Zeyer byl svým smýšlením k českému národu velmi přísný a kladl na něj značné nároky. Zejména je známa jeho poznámka o „pastuchově chýžce“³⁸⁷ a i v jeho díle můžeme z úst jednotlivých hrdinů najít

³⁸⁵ Pravým opakem a snad i výjimkou potvrzující pravidlo je jedna z postav Jeho světa a jejího, která v přírodě, kam se utekla se svým milencem schovat před nechtěnou svatbou s odporným šlechticem, naopak nalézá rozčarování a zklamání. Unikne sice svatbě, ovšem z milence se vyklube pijan, a tak brzy nenávidí nejen jej, ale i dítě, jež spolu zplodili.

³⁸⁶ RAK, Jiří. *Bývali Čechové: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H & H, 1994, str. 19. V souvislosti s touto Rakovou monografií o některých konceptech přítomných v české kultuře je zajímavé se zamyslet nad postavou Cateriny, do které se zamiluje Jan Maria Plojhar. Jak se mohl tento syn národa zamilovat do cizinky a navíc šlechtičny? Je to úvaha spíše úsměvná, ale všimněme si, že tato čistá dívka žije spíše na vesnici, je spíše „chudá“ šlechtična (dokonce se chtěla stát učitelkou), a její matka žila v Praze, kde se zamilovala. Byla tedy dost „čistá“ i pro českého čtenáře?

³⁸⁷ „Věnuji svou báseň všem těm pravým mužům, jimž při slově ‚boj‘ srdce živěji zatluče [...] a všem konečně, kdož si se mnou stejně přejí, aby ta ošumělá idylla o ‚pastuchově chýžce‘ již jednou poslední své zlo byla natropila, tak abychom bohda posměchem a příslovím u jiných národů býti přestali!“ ZEYER, Julius. [autorský úvod]. In: *Karolinská epopeja II*. Praha: Unie, 1907, str. 6. Tato poznámka vzbudila ohlas, například u Terézy Novákové, která si v dopise ze 29. 4. 1888 stěžovala Karolině Světlé: „dostala jsem nový sešit Květu do ruky, a tu mne takměř omráčila Magdaléna a Úvod Zeyerův k Rolandovi. Bylo mně, jako kdyby mě někdo dvakrát prudce udeřil do hlavy. Divím se panu Zeyerovi; nenávidí nejapnost o „pastuchově“ chýži (snad neví, co řekl!), ale zároveň na místě dobré rány, na místě Žižkova tábora, postaví doplnění zpěvů francouzských bardů.“

náznaky kritiky přílišné usedlosti nebo nedostatku odvahy „běžných“ lidí, třeba když Rojko v Domu U tonoucí hvězdy hovoří o svém osudu: „Být členem podrobeného, zotročilého národa, cítit to jeho ponížení je tak něco jako narodit se s kletbou, těžkou kletbou! Mít v prsou srdce, které se dovede bouřit, a vidět, jak ti ostatní svůj osud tupě nesou, není to k zoufání?“³⁸⁸ Jinde se hrdá Římanka – stará služka – podivuje nad tím, že by se snad někomu nemuselo v Římě líbit, zároveň však ještě sama nikdy nikde jinde nebyla: „Zamlčela se. Nebyla nikdy z Říma vyšla, celý ostatní svět byl jí neznám. Nebyla ani dost málo zvědava jej vidět nebo poznat. Nač? Co tam mohlo býti konečně zajímavého?“³⁸⁹

Avšak ideu „lidu“ v souladu s tehdy převládající ideologií („preromantické kořeny moderní evropské kultury se svým zbožněním prostoty a lidovosti“)³⁹⁰ nezpochybňoval: „Skála nezvětrá tak snadno jako odtržený od ní kámen. Lid je prostě jako matka země, vše, co roste, vyrostle pouze z ní a vše se v ní zase vrací. [...] Všechny idee byly v počátku v lidu, než z úrodné té půdy se povznesly k jasnému ideálu.“³⁹¹ Podle Pynsenta za Zeyerovu snahu o vyzdvihnutí role lidu mohla jeho touha po hledání ušlechtilosti. „Zeyerův zájem o prostý lid [...] je zájmem o potenciální živý pramen lepší lidskosti, jakési praoprávdivosti, jakéhosi poznání.“³⁹²

V novele Gompači a Komurasaki odchází hrdina Gompači do císařského města, aby zde dosáhl slávy a bohatství a následně se vrátil ke Komurasaki do její rodné vesničky. Město ovšem člověka jakoby ošálí svým leskem, Gompačimu se vesnice a Komurasaki stanou spíše vyčítavou vzpomínkou. Když se čistá a naivní dívka rozhodne jít do města vydělat peníze, Gompačiho zde nenajde a vinou svojí naivity skončí jako kurtizána. Pokaždé, když se Gompačimu nedaří, dostane se ven z města a při pozorování přírodních motivů doufá v lepší život někde v ústraní.³⁹³

Vesnický lid má nesporné morální kvality, zatímco městský člověk si hledí jen svého. To Zeyer nezapomněl zdůraznit ani při příchodu Marie a Josefa do Jeruzaléma. Z harmonie přišli na nečisté místo, kde se lidé míjejí, neznají a nechovají k sobě dobře: „Čím dále jeli k městu, Maria a Josef, její choť, tím více se hemžilo se lidí pěších, jedoucích, a kamkoli se Josef obrátil, aby našel přístřeší pro

NOVÁKOVÁ, Teréza. V Litomyšli dne 28. dubna 1888. In: SVADBOVÁ, Blanka (ed.). *Z lidské sonáty. Korespondence Terézy Novákové*. Praha: Odeon, 1988, str. 106.

³⁸⁸ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 30.

³⁸⁹ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 9.

³⁹⁰ „Velkou úlohu sehrálo samozřejmě také dědictví osvícenství a fyziokratismu, který ocenil sedláka a jeho ekonomický přínos pro stát. V projevech lidové tvořivosti tehdejší doba totiž chtěla nacházet původního, ‚nezkaženého‘ ducha národů.“ RAK, Jiří. *Bývali Čechové: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H & H, 1994, str. 86.

³⁹¹ ZEYER, Julius. [autorský úvod]. In: *Karolinská epikeja I*. Praha: Unie, 1906, str. 4.

³⁹² PYNSENT, Robert B. Název Zeyerova díla *Dům U tonoucí hvězdy*. In: VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997, str. 100.

³⁹³ Je však třeba říci, že vesnice je zde i místem teroru. Zlá místní vládyně, která si původně myslela na Gompačiho, se tvrdě mstí na vesnickém lidu.

Marii a dítě v svatém jejím životu, všude mu zněla stejná odpověď: není zde místa pro vás! Co v Římě v pýše své césar se válel v prostorách mrzkých zlatem přeplněných, co Herodes svou hnusnou hnilobu, král v otroctví, kryl nachem posměšným, co to se dělo, hledal Josef marně přístřeší, kam příští matka Boha, matka Vykupitele, by hlavu unavenou položila.³⁹⁴

Mezi městem a vesnicí je ideový rozpor. Ve městě nelze žít upřímným životem, ale vždy tak nějak neoprávdově, strojeně. Hrdinové jsou popisováni, jako by byli nuceni hrát nějakou divadelní hru nebo roli v ní (jen vzpomeňme, že i Noemi je vlastně dotlačena, aby hrála v „živých obrazech“). Když se jde Darija ze stejnojmenné povídky projet na piknik za město, rozjímá nad životem a konfrontuje svou městskou neutěšenou současnost s vesnickou minulostí: „Zde [v přírodě za městem] je mi, jako mi bývalo u nás doma v lese. [...] Ani bys nevěřil, jak dovedeme být šťastni, my ubozí mužáci, když jsme mezi sebou. [...] Zdá se mi vždy, že jen ty naše chudé vesnice jsou pravdou, všechno ostatní porovnala bych s dekoracemi v divadle.“³⁹⁵

Zajímavé je, že oproti jiným obrozenským spisovatelům Zeyer vnímá ambivalentně i Prahu, obrozenecký svatý grál. To znamená, že i když Zeyer využívá obrozeneckých emblémů a Praha mu je lůnem národního obrození, poutním místem, pořád je městem: „A to je ta společnost, o které jsem snila, že je výborem vši vznešenosti a dobroty! A ty strašlivé ženy s kamenným srdcem a hladkou tváří, obílené ty hroby plné neřesti [...]“³⁹⁶ povzdychne si v Jeho světě a jejím Gabriela, prostá maloměstská či spíše vesnická dívka, která přichází do Prahy za štěstím, když se provdala do bohaté pražské rodiny. Ano, svůj výrok pronáší, když se domnívá, že právě prohlédla manželovu nevěru, ale to nic nemění na celkovém vyznění povídky, totiž že v Praze je zklamaná a nachází zde jen pokrytectví a snobismus. Odejít z vesnice do města přináší prostě problémy, protože ve městě jsou špatní lidé. Hrdinové žijící ve městě ale zase vždy touží z něj utéci.

Ambivalentní pojetí „Prahy, města deziluze, zašlé slávy, zubožené nádhery, přítomné hanby, bídy a barbarství celé země“, v románu Jan Maria Plojhar vysvětluje Daniela Hodrová pronikáním vlivu tzv. románu ztracených iluzí, který se v českém prostředí vyvinul do specifické podoby.³⁹⁷ Je ale potřeba říci, že i to je stále v souladu se zaměřením Zeyerových hrdinů proti městům obecně. Například Plojhar neměl rád město ani jako dítě, dokonce ani jeho matka „nerozehrála se nikdy pro život v městě“.³⁹⁸

³⁹⁴ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 55.

³⁹⁵ ZEYER, Julius. Darija. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 118.

³⁹⁶ ZEYER, Julius. Jeho svět a její. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 73.

³⁹⁷ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1983, str. 174.

³⁹⁸ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 40.

„Román ztracených iluzí se konstituoval jako typ zaujímající kritický postoj k romantickému myšlení, stylu a románu jakožto románu-smyslence, tvaroval se v opozici k romantické záměně skutečnosti a snu, k pojetí hrdiny jako snílka a blouda, odděleného propastí od davu a odvracejícího se od světa. Hrdina se v tomto románovém typu zpočátku opájí iluzemi osvětě, představovaném vesměs hlavním městem, o sobě (své umělecké slávě a společenském úspěchu), o lásce; a poté na základě drsných zkušeností v soukolí světa pozbývá iluzí všeho druhu – společenských, uměleckých, erotických koriguje původní představy a zaujímá ke světu a k sobě nový postoj, který by se dal zjednodušeně označit jako prakticistní: bloud se mění v praktika.“³⁹⁹

„Pro první fázi dobývání města je charakteristické, že se předmětem hrdinovy milostné touhy stává vdaná žena – dáma, od níž se však hrdina, vystřízlivělý z wertherovské iluze, zpravidla uchyluje k herečce a kurtizáně; tím začíná jeho degradace a vzápětí i společenský sestup a pád. Specificky je pojata záměna milostného objektu v českém deziluzivním románu přelomu století: deziluze erotická se v něm vesměs snoubí s deziluzí národní.“⁴⁰⁰ „Hrdina českého románu shlíží, lépe řečeno zírá, na Prahu z Vyšehradu, Hradčan, Vinohrad – zpočátku mesiášsky zabarveným pohledem vlastence a roztouženého milence, později proměněným v pohled milence zhrzeného [...]“⁴⁰¹

Podobná situace zklamání městem nastává i v románu Ondřej Černyšev, zde se však jedná o zmíněný vztah mezi panenskou přírodou či vesnicí a zkaženým městem – neposkvrněností Ondřejovou a pokrytectvím petrohradské smetánky. Ondřej Černyšev vyrůstal v „půvabu lesní samoty“, „bezkoněčných téměř lesinách“, dostav vzdělání od pana Lugardona, vychovatele najatého knížetem Pomarovem, „Andrušovým“ strýcem. Pomarov „uprostřed rozsáhlých lesů vystavěl nádherný dům, pravou hvězdu lesní samoty, zářící nádhrou bohatší, než nejskvostnější komnaty ,mátušky Alžběty, dobré carevny““, ⁴⁰² takže Ondřej měl ke zdárnému vývoji všeho sdostatek. „Strýček“ jej však nakonec pod vlivem své nové ženy, jež na Ondřeje žálí (porodila Pomarovovi potomka), odloučí od vychovatele a pošle k příbuzným ke dvoru do Petrohradu.

Ještě než ovšem odjede z „lůna černých sosen“, setká se zde s dívkou Agafrénou. Ondřej ji potká při jednom ze svých lesních zadumání, kdy sní o rytířích a románech plných ctnosti. Agafréna se zjeví uprostřed lesa jedouc na koni a hledá starce Jefrema. Černyšev jí pomůže najít cestu a myslí si, že se

³⁹⁹ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1983, str. 171.

⁴⁰⁰ tamtéž, str. 172. Srovnej podobnou úvahu u Krejčího: „Plojhar se svou poesíí souchotin, s celým tím mdlým elegickým leskem krásného západu, jenž se vznáší nad jeho umíráním, je opravdu dekadent tělem, nervy i duchem; vzácná, složitá bytost, šířící ve svém rozkladu kolem sebe parfumy dusné, elegické, sladce jedovaté poesie. A je dekadent specialně český: ne všeobecná situace kulturní, jako na př. u dekadentních typů francouzských, ale národní situace česká je to, která mu otrávil krev a podřála kmen života.“ KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 79.

⁴⁰¹ HODROVÁ, Daniela. Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1983, str. 173.

⁴⁰² ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 7.

zamiloval. Jefrem se prohlásí za služebníka Agafréniny matky a sdělí dívce tajemství. Předpoví páru, že je osud svede v budoucnu znovu dohromady. Agafréna však tajemství trpně skrývá a raději k sobě nechce Ondřeje připoutat. Ten jí i přesto slibuje svou věrnost, bude-li ji potřebovat.

Petrohrad odkrývá život plný pletek a intrik, ze kterých je Ondřej na rozpacích. Město jej zaujme a okouzlí, ovšem život v něm i zklame. Děj se přelévá do interiérů a z procházek v přírodě se stanou ceremonie v císařských sálech a večírky v knížecích komnatách: „Sály a síně zimního dvorce byly naplněny pány v nejlesklejších uniformách a v nejbohatších úpravách, ohromná zrcadla odrážela báječnou zář nejskvostnějších toilet vznešených dám a nejpestřejších šperků i skvostů, jež zlatníci a modistky pařížského ‚ryňku marností‘ (jak by as přísný Komenský řekl) vymysleti si dovedli.“⁴⁰³

Ukáže se, že kněžna Kateřina má pro mladého Ondřeje jakousi slabost, stejně tak ani ona mu není lhostejná a požádá Lva, aby zařídil, ať ji (jsouce v maskách) Ondřej doprovází na schůzce s čínským myslitelem či kouzelníkem, která se odehrává stranou plesu.

Zde Lamberti, zmíněný kouzelník, příběh prostorově determinuje, když upozorní Kateřinu, že pro ni důležitá otázka se rozluští v jeho domě. „„Ve vašem domě?“ divila se. „Ano, octnete se tam, než dva týdny uplynou.“ „A kdybych se tam přijít zdráhala?“ „Přijdete tam mimoděk.““⁴⁰⁴

A tak se i stane. Když si panstvo vyjede na výlet na saních, Ondřej se nechá snílkovsky unést pohledem na krásnou Kateřinu, splaší se mu koně, a oba skončí bez pomoci v promrzlé krajině. Nezbyde jim než hledat pomoc v nejbližším příbytku. Jeho líčení se trochu podobá i scéně, s níž se setkáme na začátku Dobrodružství Madrány: Kdosi přichází do neznámého domu, je už očekáván a uveden, pln překvapení z jakési neobvyklosti či exotičnosti interiéru (a v obou případech dominují výzdobě květiny a fontána).

Dům samozřejmě patří Lambertimu, který si je vědom, že Kateřina žije ve vnitřním rozporu mezi láskou k Ondřejovi a vladařstvím. A protože je tlačí čas, neboť dvorní ansámbl je už hledá a je jim v patách, Kateřina dostane na vybranou, buď může sestoupit kamsi do podzemního prostoru Lambertiho domu a tam se s Ondřejem skrýt, dokud nebude možné uniknout ze země, nebo zůstane a bude dále aspirovat na vladařský trůn. Krátké zaváhání je ovšem také volbou a tak se oba vrací do Petrohradu. Ondřeje čeká odloučení a životní zklamání.

Jakkoli i u Ondřeje Černyševa bychom mohli hovořit o románu ztracených iluzí, stejně jako u Jana Marii Plojgara zde chybí practicismus a cynická ambicióznost hlavního hrdiny, který se naopak spíše

⁴⁰³ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 65.

⁴⁰⁴ tamtéž, str. 141.

ztrácí ve víru velkoměsta, ve světě, na který je příliš naivní. Ve světle výkladu Daniely Hodrové nemůžeme uvažovat o vlasteneckém výkladu, a to ani nějakou analogií.

4.3. Univerzum příběhu

Třetím postupem, který uplatníme při zkoumání prostoru vyprávění, bude popis vyprávěného „univerza“. Jaký charakter vlastně má svět Zeyerových hrdinů, odhlédneme-li od toho explicitně vyjádřeného, který jsme se zde pokoušeli na mnoha stranách popsat? Co asi bude se Severinem z Domu U tonoucí hvězdy pět let poté, co shořel tento dům hrůzy? Otázka je to prapodivná a snad se zdá i zbytečná, ale snažím se poukázat na to, že mnoho Zeyerových příběhů v sobě nese motiv konce a implicitně ohlašuje ukončení nějaké éry, přičemž není jasné, jaká bude budoucnost. Takové náznaky jsou i v příbězích z minulosti, které nenaznačují, že by měly přímou souvislost se soudobým světem, ve kterém žil autor: „Že žijeme v době zvláště pamětné, neobyčejné, každý soudný z nás určitě cítí. Jsme na rozhraní dob zapadajících, umírajících a doby nové, vycházející z rumu a popela světa právě se hroutícího. Žijeme v agonii doby příliš sestárlé.“⁴⁰⁵

Na Zeyerových dílech je zajímavé, s jakou lehkostí se jeho hrdinové mohou pohybovat v co do velikosti velkoryse pojatém fikčním světě. Hrdinové cestují z Prahy do Španělska (Dobrodružství Madrány), z východoněmeckých lázní do Petrohradu a z Petrohradu do Moskvy (Darija), z Anglie do Francie a zpět (Miss Olympia) atd. atp. Osobní svět hrdinů je rozlehlý a můžeme říci, že zcela jistě nad rámec běžného Evropana toho kterého věku. Zlatý věk, řeklo by se, avšak i přesto je to svět, ve kterém panuje skepse k přítomnosti a obava z budoucnosti.

Jak jsme výše naznačili, i v Domu U tonoucí hvězdy klade autor otázku o budoucnosti světa. Severin se svěřuje, že v noci měl „těžký nějaký sen“, který si sice nepamatuje, ale protože je rozladěn, nesměřuje do zaměstnání a jde se projít. „[...] ale náhle v té radosti na slunečním svitem padla mi zase melancholie, nevysvětlitelná, na srdce jako stín táhnoucího po obzoru oblaku. [...] A najednou věděl jsem, jako zablesknutím v paměti, že v noci, v tom zapomenutém ráno snu, jsem ji byl tak celou spatřil, a ta vidina stála na mžik zase [...] před mnou... Celou viděl jsem ji, zemi naší, letící šíleně neobsáhlým prostorem kosmu, letící někam za nepochopitelným, neznámým cílem. Kam? Kam a proč? Kdo odpoví na tu otázku?... [...] Kam vrhá tě, ó matko naše, osud tvůj tak neodolatelně? Do zkázy tvé či Bohu blíž? [...] kdybys přece jen zanikla a kdyby pusté nic bylo cílem tvým?...“⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ ZEYER, Julius. Evadna. In: *Kristina zázračná a jiné práce*. Praha: Unie, 1908, str. 61.

⁴⁰⁶ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 20–22.

O Domu U tonoucí hvězdy se mluví jako o próze, která ohlašuje konec romantismu a nástup konce století,⁴⁰⁷ takže se zdá být pochopitelné nebo snad předvídatelné, že hrdinové obývají svět „konce“. „Ústředním postavám [románu Petrohrad a Domu U tonoucí hvězdy] je souzeno tragické poznání postupného duchovního a etického úpadku lidstva. Doba, ve které žijí, je vnímána jako věk temnoty, který postupuje ve znamení rozkladu a musí neodkladně ústít v katastrofu.“⁴⁰⁸ Na druhou stranu na výše citované Evadne vidíme, že Zeyer s tématem konce světa a tématem zániku obecně pracuje i jinde. „Soumračná“, jak už název napovídá, je též severská sága Soumrak bohů, kde je líčen konec pokrevního práva mezi potomky vikingů a nástup křesťanství. „Njal a jeho rod podkopávají stará podání, smějí se staré víře a starým bohům našim, a kol nich se řadí vše, co se hlásí k rouhavému učení, které z ciziny k nám vane jako dech morový.“⁴⁰⁹ Jednotlivé rody se mezi sebou vyvražďují do posledního muže, zatímco se kolem nich mění svět – přichází křesťanství. Njal sice chce změnu, ale mechanismus pokrevní pomsty nedokáže nikdo zastavit. „Zatím stahovala se mračna pomalu a nepozorovaně nad jeho rodem.“⁴¹⁰ Dojem zániku je umocněn i tím, že sleduje poslední hrdiny starého věku až do jejich smrti, jako je tomu i v Románu o věrném přátelství Amise a Amila. Stejný způsob vyprávění bychom našli i ve Svědectví Tuanově, kde umírající mnich Rudalt zapisuje jako kroniku vyprávění posledního barda Tuana, jenž se po staletích svého života pomalu připravuje k odchodu ze světa a jenž Rudaltovi a sv. Finnanovi pověděl příběh o zániku staré keltské víry a příchodu křesťanství do Irska. I zde se vyprávění nese v duchu zániku osobního života vypravěčů a zániku určité staré kultury na předělu doby.

Tyto čtyři práce vznikly ve druhé polovině 90. let, takže jistý vliv doby jim asi můžeme připsat.⁴¹¹ Skepse k přítomnosti se však u Zeyera objevuje i v dřívějších letech. Netýká se jen světa, který nás obklopuje, ale i lidstva a jeho příliš malé snahy naslouchat vlastní intuici nebo porozumět tajemstvím přírody kolem sebe. „Ó člověče, ty darmohrdý tvore, přestaň sebe považovati za střed a míru světa.“⁴¹² Nezřídka se postavy nebo mluvčí u Zeyera posmívají šosáctví a lpění na pravidlech. Třeba v povídce Na pomezí cizích světů kritizuje zesnulý ve své závěti materialismus a vysmívá se soudobé vědě: „Než toto pokolení ještě vymře, dočká se svět nového výbuchu náboženského nadšení [...]

⁴⁰⁷ Viz například zde citovaný HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999. 193 s.

⁴⁰⁸ VOREL, Jan. Desakralizace prostoru a ztráta středu v Bělého románu Petrohrad a Zeyerově novele Dům u tonoucí hvězdy. In: *Dialog kultur II, Sborník příspěvků z vědecké konference s mezinárodní účastí*. Ústí nad Orlicí: OFTIS, 2002, str. 235.

⁴⁰⁹ ZEYER, Julius. Soumrak bohů. In: *Obnovené obrazy. III*. Praha: Unie, 1906, str. 190.

⁴¹⁰ tamtéž, str. 187.

⁴¹¹ „[...] je to básnická ozvěna té soumravné, úpadkové doby, která se odvracela zhnuseně od materialismu a hledala v mlhách symbolismu a neokatolicismu nových cest.“ ŠALDA, František Xaver. Několik slov o Juliu Zeyerovi. In: *České medailóny: výbor z kritických studií o české literatuře*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, str. 164.

⁴¹² ZEYER, Julius. Miss Olympia. In: *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879, str. 197.

Proto, že sobeckost a cynism již vrcholu dosáhly a škaredá jejich budova se sřítiti musí.“⁴¹³ Doba, ve které (v podstatě kterýkoli) Zeyerův hrdina žije, je prostě složitá: „V době těžké jako je naše, tak plné neutěšených zápasů, bolestné hořkosti a téměř beznadějného strádání, mají okamžiky dočasného na přítomnost zapomínání a uvolněné mysli přelétávání zvláštní cenu [...]“⁴¹⁴

⁴¹³ ZEYER, Julius. Na pomezí cizích světů. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 173.

⁴¹⁴ ZEYER, Julius. Gdoule. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 142.

5. Hledání chronotopu

V úvodní části naší práce jsme hovořili o tom, jak Gaston Bachelard demonstruje potřebu lidské mysli uchopit sebe samu v nějakém tvaru, v jeho případě jako metaforu domu. Nebudeme-li lpět na jeho výkladu o domech a použijeme jej pouze jako vzdálenou inspiraci, mohli bychom říci, že lidská mysl obecně obsahy vědomí zaobaluje, svou, jak by řekl Bachelard, mocí „obraznosti“ a dává jim podobu prostorových konceptů – básníky nevyjímaje. Smysl je ukryt do obrazu, metafor. To ostatně neříkáme nic nového, spíše naopak. Znovu se však vrátíme k úvahám M. M. Bachtina, že tyto koncepty či motivy se v lidské kultuře opakují a aktualizují. Pokud mají specifickou povahu – Bachtin by řekl „chronotopickou“ – a pokud jim v rámci literárních děl dokážeme přiřadit patřičnou funkci, mohou k nim být i interpretačním klíčem.

Jak jsme snad v této práci ukázali, Zeyerovu dílu dominuje stále se opakující motiv či obraz cesty, na který navazují další významy. Hovoříme-li o motivu cesty, zdá se být bachtinovská úvaha o chronotopických motivech na místě. Chronotopický motiv je specifický; cesta není prostorem, není časem, ale je „chronotopická“, protože implikuje nějaký děj, tedy událost v čase a prostoru, a bez obou těchto veličin o ní nelze smýšlet. Jde současně o motiv závažný kulturně, mající úzký vztah k mimoliterární skutečnosti.

Avšak jak už jsme uvedli, dominantní motiv sám o sobě ještě nerozkrývá smysl. Poskytuje spíše jakési „pozadí“, které nám jako čtenářům pomáhá pochopit, v jakých souvislostech máme dílo číst či chápat. Můžeme například tvrdit, že cesta je jedním z důležitých motivů v Kafkově tvorbě, například v jeho Zámku. Zároveň však musíme toto tvrzení vztáhnout k prostorové a časové konfiguraci jeho díla, ve kterém jsou prostory spíše nekonečným bludištěm – a v důsledku vlastně vězením. Naproti tomu u Zeyera je každé bloudění spíše „zablouděním“ na životní cestě Zeyerových gerojů, a to i když už se místo zachraňování princezen či osvobozování národů zaobírají spíše vnitřním trápením či morálním dilematem. A jakkoli se odysseovská či bohatýrská cesta může zdát romanticky bezcílná, stále se odehrává na půdorysu naděje a víry – že tam, někde, byť jen možná, nalezne hrdina smír a naplní tak smysl svého konání. V tom je romantický motiv cesty poněkud paradoxní. I Zeyerova cesta poskytne svému poutníkovi rozřešení, ale až když už poutníkem z logiky věci není a být nemůže, protože to tkví v ukončení bloudění a nalezení cíle. Pak už se z cesty stává realizace ideálu.

V následujících podkapitolách si shrneme na co možná nejobecnější rovině, jaké dvě krajní realizace motivu cesty lze v Zeyerových prózách nalézt, abychom v důsledku zvážili, jestli lze u Zeyera vysledovat nějaký „chronotop“. Tyto dvě realizace motivu cesty nejde samozřejmě čistě odlišit, jde spíše o krajní póly jedné a téže úvahy.

Jednu realizaci motivu cesty jsme si dovolili znázornit prostorovým pojmem horizontály, druhou pojmem vertikály. Zatímco horizontála znázorňuje, že jde spíše o pohyb z místa na místo, smyslem cesty je dopravit se odněkud někam, vertikála znázorňuje spíše vnitřní pohyb hrdiny, jeho zahloubání, duchovní cestu.⁴¹⁵ Nechceme v žádném případě tvrdit, že hrdina, který podstupuje cestu po horizontále, nepodstupuje zároveň cestu duchovní, vnitřní, a naopak. Jen se snažíme tyto dva významu pojmu cesty od sebe odlišit, protože jimi můžeme popisovat odlišné skutečnosti.

5.1. Horizontála

„Jedním ze základních rysů, které charakterizují [Zeyerovu] tvorbu, je pocit cizoty, spojený někdy s touhou po úniku. Jenže po úniku kam? Jeho hrdinové jsou poznamenáni samotou, která má někdy pachutí viny, pachutí odsouzení.“⁴¹⁶ Motiv útěku se u něj objevuje velmi často. Jeho hrdinové ujíždějí před svými problémy a míří do samoty, nejlépe do přírody. Tak Noemi utíká před svou nešťastnou láskou do podřípské krajiny („Podřípská víska Bechlín je zátiší tak milé, útulné, že mimoděk cestovatele k sobě vábí a že se nikomu odtamtud nechtívá, kdo tam vkročil.“),⁴¹⁷ zatímco Zdeněk z Krásných zoubků ujíždí (vlastně dvakrát během krátké doby) před problémy do Paříže.

„Dálka, nekonečnost! Jak neurčité sny ty představy v dřímající duši budí, jakou závrť působí! Nekonečnost, dálka, toť něco příbuzného s láskou, která také závrť působí...“⁴¹⁸ Napoprvé uniká Plojhar ze své domoviny ještě coby dítě, když míří z domova do vojenské námořní školy. Před vidinou „praktického“ života doma uniká za dětskou vidinou zbrázděných moří. Později po smrti matky uniká před odpornou skutečností, že vlastní sestra okradla s manželem svou matku (a tedy na dědictví i bratra). Stane se „Odyseem“ a setká se se sirénou⁴¹⁹ Pelagii Dragopulos, a když ani toto dobrodružství nemá kýženého výsledku, uniká odtud zpět domů. Zde je však raněn a po neúspěšném či lépe řečeno neumožněném působení na statku v Havranicích (švagr Leopold promrhal všechny jeho peníze) neuspěje ani jako básník a vlastenec – cynické a prázdné společnosti je podivínem, jemu je zase tato společnost odporna svou malostí. „Itálie mě nevyléčí, zemru, cítím to, ale chci daleko

⁴¹⁵ Stejným způsobem volí tyto tradiční pojmy při popisu Zeyerova díla i Jan Vorel: „Putování a poutnictví – pohyb po horizontále a vertikále jsou snad jedním z nejbytošnějších projevů tvorby Julia Zeyera. Cesta do ciziny, neznáma a nedozírna, do ‚labyrintu světa‘ a ‚ryňku marnosti‘ je často prostorem bloudění ve všech významových rovinách toho slova.“ Zeyerovi poutníci opouštějí VOREL, Jan. ‚Cesty‘ Julia Zeyera do ‚jiných světů‘. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 110.

⁴¹⁶ VOISINE-JECHOVÁ, Hana. Snový charakter některých Zeyerových próz. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 31.

⁴¹⁷ ZEYER, Julius. Duhový pták. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 216.

⁴¹⁸ ZEYER, Julius. Teréza Manfredi. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 28.

⁴¹⁹ Nebo řekněme, že se chtěla stát jeho „Carmen“ – tuto operu, která vypráví o dívce hrající si s vášní mladého vojáka, má Pelagie v oblibě, na její hudbu jej lákala při dostaveníčku a nakonec se při ní s Plojharem znovu osudově setká při návštěvě Říma. Carmen i sirény chtěly obě zničit muže a vysát z nich rozum.

odtud zemřít. [...] A pak, daleko odtud vrátí se mi iluze – kdož ví! [...] Život je pro silné. Jsem slabochem. Podlehl jsem při prvním útoku.“⁴²⁰

Ani po odjezdu do Itálie ale nenajde klid. Ihned se ukazuje obecný zeyerovský problém, když Plojhar zatouží odjet z Říma, sotva se ubytoval: Hrdina nechce sedět ve městě a touží po volné krajině, po cestě v ní. Vezme tak zavděk podnájmem v San Cataldu a hledá zde své pomyslné Havranice. Jednak mu však zkříží cestu vampírka Dragopulos, která jej dožene ve městě a i ve volné krajině Campagni, jednak jej dožene „česká otázka“, která se ozve v podobě nevyléčitelného zranění.

Zeyerovým dílem prochází dokonce velmi zajímavý typ postavy, jakýsi poutník, který není ukotven v čase a prostoru, žije všude, a nikde. Tento ahasverovský typus sice nijak materiálně nestrádá, ale trpí svým výlučným postavením, jakousi samotou či nepatřičností. Umbriani z Blaha kvetoucích broskví je líčen jako člověk opředený mnoha příběhy, jakoby paralelními životy, přičemž není jasné, kde je pravda. „Tak vlastně není jisté, odkud Umbriani pochází, kde je jeho vlast. Nelze tak usoudit ani na základě jeho řeči, neboť tento muž se dorozumí všude a příslušníci různých národů, s nimiž se setkává, jej přijímají za vlastního. Vypravěč cítí k Umbrianimu obdiv, úctu a silné sympatie. Explicitně zdůrazňuje mezi sebou a jím vzájemnou duchovní i povahovou spřízněnost, shodný postoj ke společnosti i k životu a stejný vnitřní impuls, který je pobízí k toulkám.“⁴²¹

Podobně v Opálové misce přichází poutník – jakýsi dobrodruh a objevitel, jenž se plavil do Indie s Vasco da Gamou – do jeskyně, kde se setkává se starcem, jenž žije už po tisíciletí. Ten mu vypráví svůj příběh, kterak si kdysi vyprosil nesmrtelnost a jako ponaučení za takovou mladickou neuváženost se mu dostalo velmi dlouhého života. Během něj spíše meditoval a zdáli jakoby vševídicím okem boha sledoval události ve světě. Vždy po nějaké době se vydal na dlouhou pouť, aby se setkal s Buddhou, Ježíšem, Janem Husem a Johankou z Arku. Šlo o jakési výpravy, na kterých se měl přiučit o lidském pokolení. Jde tedy o cestování či poutnictví pro nějakou odpověď, pointu, za smyslem.⁴²² Tím se nakonec – naprotiv čtenářské skepsi z opakovaně zobrazovaného selhávání lidského pokolení – stává především všeobjímající víra, že změna člověka k dobru je možná. Podobnou postavu nacházíme v Ondřejovi Černyševovi. Tajemný kouzelník Lamberti mizí, jak se objevil: „Zítra již nalezla byste dům tento prázdný. Noha moje nikde na dlouho nestane. Přišel jsem od břehu Nilu k ledům Něvy a úkol můj volá mne k posvátným vlnám Gangy.“⁴²³

⁴²⁰ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 111.

⁴²¹ MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2010, str. 50–51. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97411/>>.

⁴²² Jak by řekl esoterik z Na pomezí cizích světů, byla to „cesta k chrámu svatého světla pravdy“. ZEYER, Julius. Na pomezí cizích světů. In: *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917, str. 244.

⁴²³ ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919, str. 170.

Poněkud z jiné stránky se k tomuto tématu vyjádřila ve své práci Eva Stehlíková, která dává do souvislosti Jana Marii Plojgara, Blaho v zahradě kvetoucích broskví a Báje Šošany (ona zde myslí text pojmenovaný v tomto souboru jako Úvod) tím, že poukazuje na spřízněnost hlavních postav, které podle ní reflektují Zeyerovy názory vyjádřené v jeho korespondenci. Tyto postavy jsou podle ní líčeny jako osamělí umělci vzbuzující negativní emoce svého okolí.⁴²⁴ Je to podle ní stylizace do „romantického osudu“.⁴²⁵ „Všichni tři jsou charakterizováni pohybem v prostoru a času. [...] Jsou to tuláci toulající se bez vytčeného cíle (jejich činnost je také charakterizována slovesy toulat se, utíkat, bloudit, bloumat, být zavát větrem). Jsou to bloudi neochotní nebo neschopní zařadit se do společnosti a přijmout její hodnoty. [...] Opovržení společnosti, která považuje hrdinu za cosi cizího a nepřijímá jej do svého středu, reaguje hrdina izolací a rezignací provázenou pocitem smutku, trpkosti a pohrdání.“⁴²⁶

5.2. Vertikála

V jednom z příběhů Večera u Idalie popisuje umělec císaři, kterak proniknout k věcem hlubším, než jsou ty na pohled patrné: „Za každou zjevnou věcí, která pouze naznačuje, hloubí se ‚neznámo‘, po kterém dychtíme, bažíme, které nás věčně láká a k sobě vábí a věčně na nás volá: hádej, čím jsem!“⁴²⁷ Zeyerovy postavy se s tímto „neznámem“ mnohokrát potýkají, ať už jde o skálopevnou víru v Boha, ezoterické vábení vyšších mocností nebo jakékoli jiné nevysvětlitelné puzení porozumět vlastní existenci.

V křesťanském smyslu hrdinové jednoduše následují cesty, kterou jim Pán ukáže (nebo kterou už naznačil skrze svoje učení). Jejich cesty mohou být předem naplánovány, jsou jejich osudem, a to i velmi konkrétně – postavy přímo jednají tak, jak si Pán žádá. „A dítě zamyšleně dívalo se v dál, po bílé cestě, která vedla z Nazaretu směrem k městu svatému, Jeruzalému, a pravilo: ‚Já, matko, nevím, proč jsem šla a kam. Ta bílá cesta na mne volala, abych v dál šla, kam vede, nevím, ale pobádala mě

⁴²⁴ Tito spisovatelé potulující se světem jsou ale i v jiných dílech, jako např. Vertumnus a Pomona, Tankrédův omyl anebo Vůně.

⁴²⁵ „[...] rozlišujícím znakem romantického osudu [bývá] neustálá pout'bloudění. A právě jejím prostřednictvím se romantik odlišuje od běžných obyvatel i kosmopolitních cestovatelů, turistů. Jako esoterik bloudí městem, vyhledává protiklady, pěstuje preludy, aby se cítil ještě více osamělejším, nepochopenějším. Jeho rozpoložením a nahlížením se dobře známé město proměňuje v labyrint, místo [v] hledání, zvláštnost v podivnost, bizarnost nahrazuje pitoreskno.“ HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In:

ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 401.

⁴²⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. Prvky autostylizace v Zeyerově korespondenci. In: VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997, str. 52–59.

⁴²⁷ ZEYER, Julius. Píseň za vlhde noci. In: *Obnovené obrazy. II*. Praha: Unie, 1906, str. 38.

[...]“⁴²⁸ Křesťanská cesta je přímá a i když je na ní mnoho pochybení či pochybností, je to cesta za určitým cílem, který je nezpochybnitelný. Amil sice, když mu svatý Patryk pomůže zjistit, že Amise zachrání koupel v krvi Amilových dětí, ztrácí definitivně své mládí a pod tíhou této hrůzy zešediví (atribut kmetství), avšak nezaváhá a svoje děti zabije.

Takových situací, kde hrdinové jednají z vyšší vůle, je však u Zeyera poskrovnu. „Nalinkované“ jsou jejich životní osudy málokdy a vnitřní vývoj bývá komplikovaný – hrdinové jsou často zadumaní, přemítaví, zkoumaví. Nelze říci, že by jim to mělo jít k duhu. Ba naopak někdy Zeyer pracuje s postavami, které nejsou schopné vymanit se z pochybností o svých rozhodnutích nebo o své životní cestě vůbec a podléhají různým svodům, démonům.

Například sestra Paskalina ze stejnojmenné povídky podlehe svodům vlastní pýchy („Smála bych se pokušení ďábla! zvolala Paskalina. [...] Kdyby přišel [...] odešel by zajisté s hanbou!“),⁴²⁹ uvěří, že je lepší než ostatní sestry, a odjede s „cizincem“ za „vyšším“ posláním, ke kterému, jak se domnívá, ji vyvolil Bůh. Jako čtenáři sice podle popisované krajiny po chvíli poznáme (Brzy viděli před sebou jakési moře bez vody, v kterém se písek bez přestání vlnil, brzy přicházeli ke kamenným řekám, které s nesmírným rachotem se valily [...])⁴³⁰ že si ji spíše než rytíř odváží čert, ale teprve když Paskalina znovu procitne před svým domovským kostelem a zjistí, že klášter nikdy neopustila, pochopíme, že svody ďábla, následné poklesky a konečně její ponížení coby otrokyně-nevěstky byly jen zkouškou a ponaučením a že se děj nejspíše neodehrával v čase a prostoru, jak jej známe z běžné zkušenosti.

Když Jan Maria Plojhar přemítá o svém osudu, přiznává se také vlastně k tomu, že nedokázal žít jednoduše a radovat se z přítomnosti, že se naopak neustále zapléтал do vlastních snů a úvah: „Co byla moje chyba? Proč nemohl jsem býti šťastným?“ pátral chladně v minulosti. „Ó, je to prosté: neměl jsem nikdy dosti odvahy žít, nedovedl jsem se vpraviti v svět, který byl kolem mne. [...] Život má jen jednu cestu, rovnou, jistou, určitou. Krok od ní stranou – a běda tobě, kterýs ho učinil: zhyneš. Co chce život? Abys tou drahou šel, kterou ti ukazuje, a neohlížel se napravo ani nalevo. A já? Já to nechápal a nedovedl. Mně nechtělo se po vykázané dráze kráčet, slepě, poslušně, já o tom příliš přemýšlel, kam vede. Ohlížel jsem se bez ustání napravo a nalevo, a odbočil jsem poznenáhlu, mimoděk daleko. Já neviděl nikdy to, co bylo blízko, dálka, nedozírno bylo to, co mě lákalo, vábilo. Do toho nedozírna jsem padal, padal, jak se nocí bloudící poutník do propasti řítí. Zírat do nedozírna, zapomínat, na co všichni pamatují, bloudit za cílem, který stále prchá, to nazývá se býti vizionářem a někdy poetou...“⁴³¹

⁴²⁸ ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 32.

⁴²⁹ ZEYER, Julius. Sestra Paskalina. In: *Rokoko. Sestra Paskalina: legenda*. V Praze: Unie, 1906, str. 67.

⁴³⁰ tamtéž, str. 95–96.

⁴³¹ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 299.

Pochybnosti mohou vést Zeyerovy hrdiny k „zacyklení“ jejich životní poutě a příliš otázek jako by je vedlo na scestí. Kdo se moc ptá, moc se dozví, říká se. V rané Zeyerově tvorbě najdeme náznak takového zhoubného pídění se po odpovědi v postavách otce a syna, kteří se v povídce Na pomezí cizích světů oddávají okultismu. Otec obětoval svému bádání celý život a syn za svou zvědavost málem zaplatí životem, když ve své laboratoři jen tak tak že neuhoří. Avšak krize individua může být v touze po poznání a po tajemství ještě korunována – introspekci. Jako by se v duši jedince mohlo skrývat něco zhoubného.

Do krajnosti introspekce a nebezpečného ohledávání „já“ došla postava Severina v Domě U tonoucí hvězdy. Tento mladý lékař cítí životní pochybnosti („půda zdála se mi mizeti pod nohama“), ztrácí víru v dosavadní poznání o světě („v neomylnost moderní vědy, v sebevědomý pozitivismus“) a propadá letargii a nejistotě.⁴³² Po vidině do zkázy řítícího se lidstva pak prožije nevysvětlitelný moment: „[...] cítil jsem se udiven co jeden ve dvou takřka osobách.“⁴³³ Bylo to jako blesk a sen, jako zjevení a nazírání zároveň: zjevil jsem se sobě a zíral na sebe. Chápal jsem jen neurčitě, tak neurčitě, jak svůj pocit dovedu vylíčiti zde, ale stačilo to, by stín negace a pusté pochyby se rozlýval jak mrak.⁴³⁴ Na konci jeho vidiny se chvíli zdá, jako by Severina chmurné myšlenky najednou opustily, avšak záhy je zděšen, když jej pomateně blábolící Rojko přiléhavě pojmenuje: „Ten, co kráčí vedle propasti.“⁴³⁵

V podobné situaci introspekce se ocitá i Amis v Románu o věrném přátelství Amise a Amila, když se snaží dokázat Thorgerdě lásku tím, že několikrát riskuje vlastní život. Nakonec bojuje sám se sebou nebo se svými přeludy v jícnu sopky, kam kvůli ní sestoupí. Amis popisuje strašidelnou krajinu, ze které se hrnou otravné páry a syčící láva. „Poušť, kterou jsme se nyní brali, byla děsivá v černé, příšerné nahotě své, šklebící se na nás jak sama smrt, která temnokřídla kol těchto drtících skal kroužiti se zdála.“⁴³⁶ Je možné, že se Amis jednoduše přiotrávil jedovatými výpary, ale zároveň víme, že v sopce údajně sídlil démon. Celá scéna budí dojem, že Amis musí uvnitř sebe samého bojovat s temnými stíny duše (ať už je tam vrhl démon, nebo je jen probudil). „Tam ležel jsem jen několik okamžiků, ale krátká tato doba dostačovala přivléci zdráhající se moji mysl na samý pokraj duši zničující šílenosti. [...] Přeludy a vidiny rojily se z ohně [...] uchvacovala mne nepochopitelná závrať lákající mne, bych se střemhlav uvrhl do samé náruče těch hrůz. Nastal zápas jasné mé vůle proti útočnému přeludu [...] volal jsem do rachotu hromu s křečovitým smíchem, že nelekám se nicoty [...]

⁴³² ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 18.

⁴³³ Pynsent vysvětluje tento moment kabalistickou teorií o dvojím astrálním těle. PYNSENT, Robert B. Název Zeyerova díla *Dům U tonoucí hvězdy*. In: VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997, str. 102.

⁴³⁴ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 22.

⁴³⁵ tamtéž, str. 26.

⁴³⁶ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 169.

Horečný tento boj proti sobě a proti čemusi neznámému, neurčitému byl nejhroznější, jaký jsem ve svém žití podstoupil [...]"⁴³⁷

Jakkoli je rytíř Amis už z principu svého způsobu života na neustálé cestě za dobrodružstvím, od této chvíle jako by postupně ztrácel kontrolu nad situací, nad děním kolem sebe. Chrabrost, ale nedobrovolná odevzdanost. Zeyer paradoxně popisuje jeho bloudění či ztracení i tam, kde vypravěč, a v tomto případě je jím Amis sám, když tento svůj příběh vypráví Amilovi, vlastně ví, kam jede. Při snaze předejít Thorgerdu na cestě za labutím rubášem říká: „Jak dlouho jsme jeli, nedovedu se upamatovati; následoval jsem [svého průvodce] Ajsbjarna jako bez duše [...] nevěděl jsem ani, svítilo-li slunce nebo hvězdy. Občas probudil jsem se ze svého zimničního polosna, a viděl pak, že jedeme nejpustější krajinou, jakou jen širá země chová [...]"⁴³⁸

Amisova introspekce není nějakým dlouhodobým problémem a duševní souboj je u něj spíše jen naznačen. Zmíněný Plojhar se sice sebelítostivě zabývá sám sebou poměrně detailně, ovšem nebezpečí introspekce se mu poněkud překvapivě podaří překlenout vírou v Boha. Prostor jeho rodných Havranic je prostorem dětství a matčiny lásky, ale i prostorem smrti, smířlivou upomínkou, že kruh se musí uzavřít: „K ránu měl však určitý sen. Zdálo se mu, že byl v Havranících, vše bylo tam jako za dávna, ležel tam ve svém pokoji a jitřní hvězda dívala se oknem na něho. Vedle jeho postele seděla matka. „Ach, konečně jsi přišla!“ řekl jí tak beze všeho udivení, jak se ve snu dávno zemřelí vítají. „Kde byla jsi tak dlouho? Oči její byly plny tajemství a bylo něco tak hrozného, neznámého v těch pohledech, že se zachvěl. „Tys přišla pro mne!“ vzkřikl a měl nyní vědomí, že je v hrobě a ona že jej tam držela... Chtěl se jí vyrvati, chtěl prchati, ale držela jej pevně, pevně. Zasténal tak hlasitě, že se probudil.“⁴³⁹ Závěr románu se nese v duchu úvah na téma, jaké to asi bude mimo tento svět. Plojhar se nejprve užívá představou, že skončí ve vlhké zemi, zatímco Caterina zůstane v líbezných krajinách Campagni. Nakonec se ovšem v rozmluvě s knězem smíří s představou Boha, v nějž dosud nevěřil: „[kněz:] „Ačkoli jste bloudil, vrátil jste se v dům svého otce. Bůh zkouší naše duše, aby se staly hodny té volnosti, kterou jim poskytl.““⁴⁴⁰

Naopak Severin si musí projít cestou, která mu nenabízí „rozřešení“ takového typu. Přátelství platónského dialogu (ve kterém rozdíl mezi dialogem a monologem snad ani není patrný) s komplikovaným Rojkem, který sám jako by byl „konglomerátem“ úvah všeho druhu,⁴⁴¹ jej stahuje do stále hlubších chmur. Na jednu stranu si Severin myslí, že by vedle Rojka mohl dosáhnout vyššího

⁴³⁷ ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913, str. 175–176.

⁴³⁸ tamtéž, str. 168.

⁴³⁹ ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 328.

⁴⁴⁰ tamtéž, str. 339.

⁴⁴¹ „[...] Rojko [se] stává ‚konglomerátem‘ známých romantických idejí a ještě více dobových názorů a rozprav, otázek a hledání, dokonce módních témat a vizí.“ HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy*. Jinočany: H & H, 1999, str. 103.

duševního rozvoje a nahlédnout za oponu každodennosti, jak jí běžně rozumíme. Na druhou stranu těžce nese Rojkovo krajní vymezování se a cynické bezvěrectví, například když Rojko Severina vyzve, aby se zamyslel nad nicotou: „[...] snažil jsem se uvědomit si takové absolutní nic; nejdříve jsem myslel, že je to snadné, ale pojednou cítil jsem se jako v temnotě, bylo mi skutečně, jako bych cítil cosi jako zhasnutí v očích a intelektu ve svém mozku.“⁴⁴² Severin se snaží objevit Rojkovu lepší stránku, jednou mu nadhodí, že určitě musí věřit v Boha, podruhé zas, že je optimistou, co se týče duchovního vývoje lidstva jako celku. Ale Rojko obojí odmítá, ba co víc, sděluje o sobě Severinovi stále děsivější informace, včetně toho, jak nejen zavinil smrt dvou lidí, ale i jakou rozkoš z toho pocítil. „[...] jako by zločin a zlo vůbec přitahovalo osudně k sobě člověka, jako by bylo podmínkou velikosti a grandiosity, nutným prvkem a předpokladem dojmů zvláště intenzivních a života zvláště silného.“⁴⁴³

I když se Severin několikrát pokusí přestat se s Rojkem stýkat, vždy jej přemůže jakési vnitřní puzení, snad i zvědavost, a znovu jej navštíví. Touží po vyšším vědění, ještě více porozumět – ale čemu vlastně? „Hlava se mi točila, a když jsem se díval oknem v tu starou, odvěkou noc, zmládlou bílými hvězdami, měl jsem sám duši plnou hvězd a ta temnota se mi hemžila dlouhými průvody táhnoucích nesmírným prostorem duchů a nadlidských tvorů [...] a všichni kývali mi, kývali, jako by mě vítali mezi sebe, a před očima mýma zašvelel se nesmírný, mlhavý, průhledný, a přece neproniknutelný závoj, zastírající nejvyšší pravdy, a srdce moje bušilo nadějí, že některý jeho cíp někdy pozvednu!“⁴⁴⁴

Pokud však chtěl Severin do budoucna nadzdvihnout závoj nejvyšší pravdy, znamenalo to se ještě více přiblížit Rojkovi v přítomnosti, před čímž ho on sám varoval: „Vy pátráte příliš po tom, co se děje v jiných, dejte pozor [...] vmysle se příliš v ty city a myšlenky ze zvědavosti, mohl byste v nich uváznout.“⁴⁴⁵ Ze šmíráka a pozorovatele se tak Severin nakonec stane „hercem“, který se vcítuje do rolí smutných figur domu U tonoucí hvězdy. A jestli tento pohyb na hraně zdravého rozumu skončil s Rojkovou smrtí, kdo ví... „a nad všechen pokřik lidí, nad všechen povyk pracujících hasičských strojů, nade všechno hučení větru a požáru slyšel jsem pořádě příšerný, děsuplný, šílený, démonický smích toho nešťastného, umírajícího člověka...“⁴⁴⁶

⁴⁴² ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 48.

⁴⁴³ ŠALDA, František Xaver; PISTORIUS, Jiří (ed.). Julius Zeyer: *Dům U tonoucí hvězdy*. In: *Kritické projevy 3: 1896–1897*. Praha: Melantrich, 1950, str. 459.

⁴⁴⁴ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 107–108.

⁴⁴⁵ tamtéž, str. 76.

⁴⁴⁶ tamtéž, str. 124.

5.3. Chronotop touhy po ideálu

Představili jsme si dvě možné realizace motivu cesty a nyní bychom rádi zvážili, zda lze u Zeyera pojmenovat nějakou vyšší literárněvědnou jednotku popisu jeho díla. Jak už jsme řekli, samotný motiv cesty by pro náš výklad nebyl dostačující, protože sám o sobě nevypovídá o celkovém smyslu Zeyerova prozaického díla. Nechceme Zeyerovy motivy pouze klasifikovat, ale i interpretovat. Za takovou jednotku, která by Zeyerovo dílo popsat mohla, jsme si zvolili Bachtinův chronotop, protože z hlediska popisu prostoru pracuje s dostatečně obecnými charakteristikami. Dalo by se říci, že zkoumá funkce dominantních motivů v rámci prostorového univerza, a to nejen jednotlivých románů, ale i kompletního díla toho kterého autora (ba dokonce celých dějinných epoch).

Bachtin ve zde již citované práci o chronotopu a románu uvádí, že existují tři základní chronotopy, které lze zaznamenat už ve starověku a které, jak on říká, „mutují“, tzn. různě se obměňují a proměňují tím vývoj románového žánru. Budeme-li se věnovat těmto jednotlivým typům, snad lépe pochopíme Zeyerovo dílo v jeho celku. Ve své studii Bachtin jmenuje chronotopy řeckého dobrodružného románu, mravoličného románu a biografického románu, tedy ty tři základní, a dále se věnuje chronotopům románu rytířského, rabelaisovského (toho se zde nedotkneme) a idylického. Mezi řádky hovoří Bachtin také o chronotopu románu zrání (vývojového románu nebo také Bildungsromanu), kterému věnoval dnes už bohužel nedochovanou monografii.⁴⁴⁷

Chronotop řeckého dobrodružného románu popisuje Bachtin jako časovou průrvu. Jde podle něj zpravidla o milostnou zápletku, ve které musí pár překonat odloučení a následné nástrahy osudu, aby se milenci mohli zase shledat. „Čas, po který zažívají neuvěřitelnou spoustu dobrodružství, se v románu neměří ani nevyčísluje.“⁴⁴⁸ Tak děj ubíhá různými prostory, ale čas nezanechává stopy ani na prostoru, ani na postavách, vše probíhá v jakémsi bezčase. Biografický čas jako by v tomto prostoru ani neexistoval a lidská vůle je silně podmíněna rolí náhody, zázraku či zásahu božstva, „s lidmi se v avanturním čase všechno pouze děje“.⁴⁴⁹ Prostor je na jednu stranu extenzivní a realizace jednotlivých dobrodružství vyžaduje překonávání velkých vzdáleností, na druhou stranu je neurčitý, neidentifikovatelný, a proto v něm není prostor pro exotično. To může logicky vzniknout jen zavedením vztahu náš – cizí.

Jak už jsme zmínili, z Bachtinova výkladu tedy vyplývá, že považuje vývoj chronotopu v čase za do určité míry korespondující s vývojem společnosti. Tak můžeme sledovat vývoj od po individuální i sociální stránce nedynamického chronotopu řeckého dobrodružného románu přes postupně

⁴⁴⁷ SVATONĚ, Vladimír; HODROVÁ, Daniela. Literatura a problém tvůrčího subjektu. In: BACHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 462.

⁴⁴⁸ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 227.

⁴⁴⁹ tamtéž, str. 232.

zobrazovanou a odhalovanou sociální stratifikaci až k idejím vývoje jednotlivců, jejich zrání či výchovy. I proto ani nemůžeme uvažovat o tom, že by Zeyerovo dílo přesně odpovídalo tomuto chronotopu řeckého románu, jenž jednoduše nemůže „rozumět“ realitě 19. století. Jakkoli se i Zeyerovi hrdinové pohybují na prostoru, který je velmi extenzivní,⁴⁵⁰ je tento popisován přesně opačně, protože se pohybují ve světě, kde se čas výrazně projevuje při popisu jak prostoru, tak jednotlivých aktérů. Jde o svět velmi konkrétní, zatížený specifikacemi místa a času, který je navíc plný motivů exotiky.

Složitější, méně schematické zařazení individua do celku světa nabízí mravoličný román, který ukazuje čtenáři vývoj a především proměnu hlavního hrdiny, v antice ještě „pod pláštěm metamorfózy“. „Na základě metamorfózy se tvoří typ zobrazení lidského života v jeho klíčových, *krizových* momentech: *jak se člověk stává jiným*. Podávají se odlišné, ba výrazně odlišné obrazy téhož člověka, které se v něm sjednocují jako různá období, různé etapy jeho životní cesty. Nelíčí se tu vývoj v přesném slova smyslu, ale líčí se krize a přerod.“⁴⁵¹ Bachtin tuto metamorfózu ukazuje na příkladu Apuleiova Zlatého osla, kde je transformace hrdiny Lucia uskutečněna skrze jeho přerod v osla a nazpět. Hrdinova cesta krajinou je přeneseně zároveň jeho cestou životem. „Přestože se základní časová posloupnost románu vyznačuje nevratností a uceleností, je uzavřená a izolovaná, není lokalizovaná v historickém čase (tj. nevřazuje se do nevratné historické časové posloupnosti, kterou román prozatím nezná).“⁴⁵²

Třetí a poslední antický typ chronotopu je biografie. Bachtin popisuje dva jeho hlavní proudy, tzv. „platónský“, jako Obranu Sókratovu nebo Faidón, „typ autobiografické sebereflexe“, a tzv. „rétorickou autobiografii a biografii“, jako pohřební chvalořeči nebo řeči obranné, které představují „občansko-politický akt veřejné glorifikace nebo bilancování“.⁴⁵³ Ovšem pojem „biografie“ je třeba brát s rezervou, protože jak Bachtin upozorňuje, ve starověku neexistovala klasická knižní biografie, jak ji známe dnes, a už vůbec ne taková, která by se dala nazvat románem. Antické „biografické žánry“ byly úzce spjaty s veřejným životem a tedy i místem své (re)produkce, agorou, a teprve později se vyvíjely a měly vliv na vývoj románu. Pojmem biografie se Bachtin snaží vyjádřit tendenci ve vývoji od „naprosté zvnějšněnosti“ člověka „klasické veřejné totality“⁴⁵⁴ k postupnému oddělení

⁴⁵⁰ Rozlehlost je zde míněna nejen v jednotlivých dílech jako Románu o věrném přátelství Amise a Amila nebo Janu Marii Plojharovi, Kristině Zázračné, Gompačim a Komurasaki i mnoha dalších, ale také v rámci díla jako celku. K tomu například Krejčí: „[...] obor jeho látek a námětů jest časově a místně, ethnograficky a geograficky ohromně rozlehlý, téměř neohraničený, nesmírně pestrý a měnlivý [...]“ KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 27–28.

⁴⁵¹ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 249.

⁴⁵² tamtéž, str. 253.

⁴⁵³ tamtéž, str. 263.

⁴⁵⁴ „Řek totiž naše rozlišování na vnější a vnitřní (němé a neviditelné) neznal. Naše ‚vnitřní‘ se pro Řeka v obraze člověka nalézalo v téže linii s naším ‚vnějším‘, tj. bylo stejně viditelné a slyšitelné a existovalo *navenek*

veřejného a soukromého, izolovanosti „člověka pro sebe“ a rozvinutí způsobů zobrazení sebereflexe. Postupně se podle něj vytváří „nový postoj k sobě samému, k vlastnímu ‚já‘, vztah beze svědků, bez nějakého ‚třetího‘, který by měl právo hlasu, ať by jím byl kdokoli. Sebereflexe osamocенého člověka hledá oporu a poslední soudní instanci v sobě samé a bezprostředně ve sféře idejí – ve filozofii.“⁴⁵⁵

Chronotop rytířského románu z hlediska času a prostoru nenabízí pro náš výklad takřka nic nového, ale stojí za zmínku, protože zároveň podtrhuje vhodnost této bachtinovské úvahy o povaze Zeyerova díla. Bylo by samozřejmě bláhové myslet si, že Bachtin dokonale popsal vývoj románu a dal nám bezchybný interpretační klíč k evropské literatuře, ale zdá se, že minimálně pro Zeyerovo dílo poskytuje velmi dobrou perspektivu. Není náhodou, že Zeyer vytvořil obdoby rytířských románů a dobrodružných putování se kterým i Bachtinova teorie vydatně pracuje. I Zeyerovu dílu totiž dominuje motiv cesty, kterému Bachtin přikládá velikou důležitost.

Chronotop rytířského románu opakuje schéma řeckého dobrodružného románu, také se rozprostírá v extenzivním prostoru a využívá dobrodružného času, avšak mnohem více pracuje s deformacemi času a prostoru, které tento „zázračný svět v dobrodružném čase“ charakterizují. „Nenaplnují už ho bizarní a kuriózní jevy a předměty, ale jevy a předměty opředené kouzlem; každá věc, ať je to zbraň, oděv, studánka, most apod., tu má nějaké divotvorné vlastnosti nebo je zakletá.“⁴⁵⁶

Inspirace rytířským románem je v Románu o věrném přátelství Amise a Amila obecně známá, ale v principech je si tento chronotop podobný i s „hagiografickou“ povídkou ze sklonku Zeyerovy tvorby, jako Kristina zázračná, Aleksej člověk boží nebo Pohádka o dobrém careviči Eustafovi.⁴⁵⁷ Hrdina rytířského románu je dobrodruh, avšak nesledující vlastní zájmy, nesobecký, který usiluje o sbírání zásluh – ne ve svůj prospěch. Hrdina řeckého románu se snažil vymanit z útrap, které na něj seslali bohové, a navrátit se k normálnímu životu. „Hrdina rytířského románu se noří do dobrodružství jako do svého živlu [...] zázračný stav je pro něho normálním stavem světa. Je sice dobrodruh, ale dobrodruh nezištný (není ovšem dobrodruh v pozdějším významu, tj. není to člověk, který sobecky sleduje vlastní prospěch a žene se bezohledně za svým cílem nezvyklými životními cestami).“⁴⁵⁸ Cíle tohoto hrdiny jsou odvozeny od nadindividuálního řádu, hrdina se svými zásluhami chce blýsknout, aby se mohl včlenit do koloběhu světa, zasloužit si jej příkladným chováním. Tento hrdina podstupuje dobrodružství, aby proslavil jméno někoho nebo něčeho dalšího, vyššího.

pro druhé právě tak, jako existovalo *pro sebe*.“ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 267.

⁴⁵⁵ tamtéž, str. 276.

⁴⁵⁶ tamtéž, str. 284.

⁴⁵⁷ Pokud budeme chápat svět jako labyrint Jeho nástrah a životní bloudění jako cestu za spásou, Daniela Hodrová by možná užila pro tento typ pojem „iniciační román“. HODROVÁ, Daniela. Iniciační román. In: *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989, str. 175–197.

⁴⁵⁸ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 282.

Postupme ale nyní k Zeyerovu dílu ještě blíže. Člověk jeho doby už se nejen individualisticky – poučen romantickou revoltou, která koketuje s myšlenkami o vzepření se vyššímu řádu – vymezuje vůči jakékoli autoritě, ale dokonce už ve své zaslepené racionalitě uvažuje o tom, že individuum samo by mohlo být měřítkem onoho řádu a vlastního životního štěstí – jenže kde je hledat?

Hlavní aktéři Zeyerových próz nevěří na současnost, ve které nenalézají radost, a chtějí by ve svém životě cosi jinak. Jsou proto často zpředmětněním nějaké formy proměny či změny podobně jako jsme o tom hovořili v souvislosti s mravoličným románem, ovšem v případě Zeyerova díla hraje mnohem důležitější roli biografický prvek, život hlavní postavy. Nezřídka jde u Zeyera o příběh o ztrátě jinošství, ten můžeme vidět například ve vývoji postav Ondřeje Černyševa, Amise i Amila, Plojhara, Maelduna (Maeldunova výprava) či Akontia (Gdoule) a jiných. Mluvíme tedy o chronotopu vývojovém nebo chronotopu zrání.

Jak už jsme v této práci vyložili, Daniela Hodrová dává román Jan Maria Plojhar do souvislosti přímo s jednou z variant tohoto typu románu, s románem ztráty iluzí, který však podle ní má v českém prostředí rozměr ztráty iluze národní. Jak ale vztáhnout takovou interpretaci na Zeyerovo dílo jako celek? I jiné Zeyerovy postavy si projdou přerodem z „dítěte“ v dospělou bytost a místo vytouženého štěstí čelí deziluzi či přímo osobní tragédii, jako například Isema (Král Menkera), Liliana (Tankredův omyl) nebo Kofétua (Král Kofétua). Jenže o klasické deziluzivní próze (definované Hodrovou ve zmíněné pasáži této práce) mluvit nemůžeme. Podobně jako u Plojhara, i když daná postava svůj pokus o vstup do dospělosti přežije (myšleno doslova), nikdy se z ní nestane „praktik“, cynicky pragmatická osoba toužící po seberealizaci na společenském žebříčku.⁴⁵⁹ Zcela konkrétní cíl Zeyerovi hrdinové často ani nemají, sami nevědí, co chtějí, a tak bloudí nebo přemítají.⁴⁶⁰ Obvykle vzývají minulost (ať už národní nebo svou vlastní – dětství) a jsou jakoby nešťastní z uplývajícího času, z prostoru, který se kolem nich rozpadá a stává se jen upomínkou. Zároveň však – i vzhledem k tomu, že Zeyer ztvárňoval z velké části cizokrajné příběhy – je obraz národnostní deziluze spíše v menšině, takže bychom těžko mohli uplatnit schéma, které Hodrová načrtla na příkladu Jana Marii Plojhara.

Zkusme se podívat na obecnější charakteristiku těchto próz. Jak to tak bývá, ruku v ruce s deziluzí se objevuje naděje. Zeyer konstruuje své vyprávění jako nějakou formu cesty (tzn. zápletky obvykle implikuje prostorové určení „odněkud – někam“), a i tato naděje jednotlivých hrdinů, touha po

⁴⁵⁹ V „žaponském románu“ Gompachi a Komurasaki bychom možná takovou postavu utilitárního cynika nalézt mohli. Gompachimu nestačí krásná dívka, kterou si našel, nestačí mu život „uprostřed zahrad a polí“, v domku dívčiny rodící, ale stále touží hnát se někam za slávou, za penězi, za výše postavenou milenkou atd. Je však třeba říci, že Gompachi je spíše obětí vlastní hlouposti než vypočítavosti, je trochu ňouma podobně jako Lu-šeng, o němž jsme již hovořili v souvislosti s touhou po nedosažitelných cílech.

⁴⁶⁰ Mladík Thorstejn, který vyráží do světa dokázat svou chrabrost si zašeptá: „[...] jedu za štěstím, jak mi otec kázal, a to prchá vždy před tím, který jej hledá!“ ZEYER, Julius. Soumrak bohů. In: *Obnovené obrazy. III.* Praha: Unie, 1906, str. 12.

osobním naplnění, je naznačena jako prostor. Pouť tak není bezcílná, jejím cílem je nějaká nepřítomnost, za kterou je potřeba směřovat a kde by bylo možné najít smysl. I v příbězích, kde vládne křesťanská či náboženská ideologie a kde jsou hrdinové upnuti k vyššímu řádu, musejí především, jak jim tento jejich řád většinou velí, „vydržet“ boží lásku, zkoušky a bolesti menší i větší, a posečkat. Teprve pak, možná, někdy, čeká na hrdiny nějaký ten locus amoenus, tedy ideální nebo idylické místo.

Než postoupíme v naší úvaze dál, pokusme se ještě pochopit jeden důležitý rys Zeyerovy tvorby, který bude důležitý i pro další výklad. Čteme-li širší korpus textů jako je ten Zeyerův, musíme se ptát: Kdo tato díla píše? Můžeme vůbec uvažovat o díle jako celku, aniž bychom měli na mysli nějaký implicitní subjekt, který jednotlivé kusy spojuje? V kapitole o Zeyerově univerzu jsme hovořili o světě prodchnutém skepsí. Mírím k tomu, že jistou skepsi k přítomnosti a budoucnosti můžeme vidět už na rovině implicitního autorského subjektu, a to v pomyslné volbě témat.

Popsali jsme zde, jak Zeyer volí látky ze vzdálené minulosti, ale i jak mytizuje každodenní svět člověka té které doby. Zeyerovi současníci by to zřejmě považovali za „romantický útěk“ do minulosti. Avšak co tento „útěk“ vůbec znamená? O takovém tvůrčím přístupu, který preferuje témata minulé (nebo prostě: „jiná“) před přítomnými, se zmiňuje Michail Bachtin, když popisuje proměny antického románu. Používá termín „historická inverze“. Bachtinova práce se sice zabývá zcela jiným historickým obdobím, ale domnívám se, že tento princip historické inverze je obecně platný, přenositelný. „Podstata inverze spočívá v tom, že mytické a umělecké myšlení lokalizuje do minulosti takové kategorie jako cíl (meta), ideál, spravedlnost, dokonalost, harmonický stav člověka a společnosti apod. Mýty o ráji, zlatém věku, o věku héroů, o dávné pravdě a později pak představy o přirozeném stavu lidstva, o přirozených vrozených právech aj. – jsou projevem této historické inverze. Máme-li ji charakterizovat poněkud zjednodušeně, můžeme říci, že se tu jako něco, co se už v minulosti uskutečnilo, zobrazuje to, co se může nebo má uskutečnit teprve v budoucnosti, co představuje de facto metu, imperativ (povinnosti) a rozhodně ne nějakou už minulou skutečnost. [...] Všechno pozitivní, ideální, náležité a žádoucí je proto prostřednictvím inverze vztaženo k minulosti nebo částečně k přítomnosti, jelikož touto cestou nabývá vše závažnosti, reálnosti, přesvědčivosti. Aby se ten či onen ideál zrealizoval, uvažuje se o něm jako o něčem, co už existovalo kdysi, ve zlatém věku v onom ‚přirozeném stavu‘, anebo jako o něčem, co existuje v přítomnosti kdesi na opačném konci světa [...]“⁴⁶¹

Věčné, nadčasové a věky „ověřené“ je tak ambivalentní. Na jednu stranu působí jako tesknění po zašlém a nenavracejícím se, tedy onen „útěk“, na druhou stranu se může stát morálním imperativem

⁴⁶¹ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 277–278.

pro činy v přítomnosti a budoucnosti. Toho si všímá i F. V. Krejčí, který se, logicky v souladu se svou dobou, snaží vysvětlit Zeyerovu „psychologii“, z velké části však především konstruuje právě subjekt implicitního autora: „[Zeyerova „duše jemná“] nemá energie výbojce, nemá ani chuti ani síly realitu přemáhat. Nemá-li jí podlehnout, je pro ni jediná otázka: jak se před ní zahradit, kam před ní uprchnout?“⁴⁶²

Avšak nechme tuto, byť třeba jen implicitní osobnost autorovu stranou a vraťme se k dílu jako takovému. K předchozí zmínce nás vedla snaha poukázat na souvislost mezi tímto spekulativním chápáním Zeyerova díla založeným na autorském subjektu a možnou interpretací díla–textu. Jak už jsme totiž v této práci mnohokrát zmínili, jakási snaha o překlenutí současného místa a času se může projevat i na jiných významových rovinách, v jednání postav a vypravěče.

V jiné části této práce jsme hovořili o vztazích mezi centrem a periferií a o tom, že Zeyerovi hrdinové často hledají sami sebe a mění místo svého pobytu. Směřují z města na vesnici a do přírody, z domova mizejí do ciziny, za exotikou do vysněného ráje. Xaver ze stejnojmenné povídky odjíždí do ciziny hledat zapomenutí milostného zklamání, podobně jsme popsali Plojhara, do exilu se vrhá i Rojko, dobrovolný odchod volí Amis, Kunál (Kunálovy oči) nebo Aleksej (Aleksej člověk boží) a další. Hrdinové hledají nová místa, taková, která by je zbavila jejich trápení nebo jim splnila sny – místa idylická. „„Přesvatá Panno a boží milá mateři! Oddal jsem se zcela Bohu a o milost prosím jen jedinou – bych více ještě snášeti a trpěti směl a tím hodnější se stal tvé drahé milosti. Žiji posud mezi bratry – a nyní ozvala se touha v srdci mém, bych směl odejít v prázdnou samotu, bych tam přebývati směl a čekati v rozjímání až do přesídlení své duše v jiný svět!““⁴⁶³

Idyla, jak už jsme se o tom zmínili, je uvedena i jako jeden z chronotopů v Bachtinově práci. Bachtin však hovoří spíše o určitém typu zobrazení celého fikčního univerza: „Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlasti a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. Idylický život a jeho události jsou srostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít děti a vnukové. Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem. Život generací, lokalizovaný do tohoto ohraničeného a omezeného malosvěta, může neomezeně pokračovat.“⁴⁶⁴

Svět idyly, jak jej líčí Bachtin, je absolutní a nepřipouští žádné další světy. Nás však v souvislosti se Zeyerovým dílem mnohem více zajímá jen určitý rys idyly, ne idyla samotná. Zajímá nás harmoničnost

⁴⁶² KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 66.

⁴⁶³ ZEYER, Julius. Aleksej člověk boží. In: *Kristina zázračná a jiné práce*. Praha: Unie, 1908, str. 127.

⁴⁶⁴ BACHTIN, Michail. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 348.

a ideálnost idyly, která se promítá do jinak komplexního (i neidylického) světa.⁴⁶⁵ Takový svět nebo takové místo je u Zeyera ve vztahu doplnění: Ideál nabízí něco, co hrdinům v jejich světě chybí a za čím mohou mířit nebo po čem mohou toužit.⁴⁶⁶ Podobným způsobem se dívá na Zeyerovo dílo i zde už zmíněný Vorel, který se na něj snaží aplikovat gnostické představy o životní pouti a v konečném důsledku tak uvažuje takřka jako my: „Zeyerovi poutníci opouštějí ‚idylické místo‘ (idylický chronotop: prapočátek, dětství, domov), ‚věčná pravda‘ či vytoužený ideál jsou skryty kdesi hluboko v zapomnění, v rozporuplném a mnohoznačném světě či v nejisté budoucnosti, anebo se nachází zcela mimo tento svět.“⁴⁶⁷

Zeyerovi hrdinové touží po „klidu“ a „spočinutí“ v ne–přítomném prostoru z různých důvodů: „Tu v zoufalosti své umínil si, že odejde daleko, daleko, a na dlouho. Doufal, že takto zapomene a se vyhojí.“⁴⁶⁸ Tento odchod chápáný jako šanci na změnu, řešení problémů, někdy ale i útěk a zapomenutí, uvidíme v ideální formě, vezmeme-li citaci z povídky Darija, kde Ilja přemítá nad tím, jestli měl s Darjou být, či ne, a obrátíme-li ji „naruby“, tzn. ocitujeme nejprve to, co v textu až následuje. Na Ilju padla naprosto depresivní nálada, když, slovy vypravěče, ze snů spadl do reality: „A z těchto snů padl zase na trnité lože bezradostné skutečnosti, a chmury beznadějné budoucnosti valily se na něj ze všech stran.“ Ale přitom předtím měl dokonalou možnost vyřešit své problémy jednou provždy: „Proč neotevřel tehda náruč svou, proč nechopil se jí a neutekl někam daleko, daleko, do mlhy neznámých krajín prázdných lidí a plných šepotajících stromů a hluboce tekoucích vod?“⁴⁶⁹

Anonymita a prázdnota Zeyerova „daleka“ se vznáší v představách jednotlivých postav jako uvolnění z přítomnosti.⁴⁷⁰ Rojko si například povzdychne: „Což nejsou někde za šumícími proudy mořskými

⁴⁶⁵ Daniela Hodrová dokonce popisuje souvislost idyly a ideálu ve vztahu poslušnosti: „[...] idylické místo je pokleslé, změlčelé a de facto i profanizované místo původně ideální.“ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, str. 32.

⁴⁶⁶ Daniela Hodrová dává počátky idyly dokonce do souvislosti s utopií. „Topos utopického místa, vlastně u(ou)topos (ne-místo) se už v antické literatuře vyskytuje jak ve filozofii, tak v románu; dalo by se říci, že stojí u zrodu raného filozofického myšlení a současně některých literárních žánrů, například idyly [...]“ HODROVÁ, Daniela. Od hagiografie k románu. In: *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989, str. 32.

⁴⁶⁷ Ale Vorel pokračuje v gnostickém duchu „[...] Na počátku putování každého gnostika za poznáním je vždy hledání odpovědi na otázku: ‚Odkud jsme a čím jsme se stali; odkud pocházíme a kde jsme se ocitli; kam spěcháme a z čeho jsme vykoupení, jak je to s naším narozením a jak je to s naším znovuzrozením?‘ Cílem tohoto putování se nakonec stává ‚země, v níž vládne pokoj a klid‘, pokoj jako ‚nehybná sama v sobě existující věčnost‘, která je středem všehomíra a vše ostatní se jeví jako iluzorní a druhotné.“ VOREL, Jan. ‚Cesty‘ Julia Zeyera do ‚jiných světů‘. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 110–111.

⁴⁶⁸ ZEYER, Julius. Stratonika. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 24.

⁴⁶⁹ ZEYER, Julius. Darija. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 130.

⁴⁷⁰ Vzpomeňme zde ještě jednou motiv masky nebo převleku, o kterém jsme hovořili výše. Vždyť i ty mohou poskytnout jistou anonymitu. Masky může být únikem z přítomnosti, a to metaforicky, jako když klaun v Miss Olympii skrývá svou identitu, ale nikam vlastně neutíká, nebo doslova, jako když Mansur z Vůně uniká v převleku z města, kde mu hrozí smrt, nebo Isema z Krále Menkery utíká z vězení ve věži.

ostrovy, kde lze ještě žít jako pták, tak svatě a tak volně? Ó, tam se utéci, daleko, daleko [...]“⁴⁷¹
Ideální je takové místo, které je klidné, nerozporné: „Slunce prodíralo se dlouhými paprsky révami a korunami stromů, vůně ovoce, mechu a vahnoucího listí nesla se pozlaceným vzduchem, a hluboký klid ležel na zahradě a na krajině, již viděli jako oknem mezi dvěma rozstoupými, zadumanými cypřišemi, s kterých festóny rév pod tíží hroznů byly spadly. Bylo to cosi jako vidina arkadických niv a pastvin, po nichž bílá bloudila stáda, byla to harmonická skupina luhů a svahů a moře [...]“⁴⁷²

Tato představa klidu a uvolnění je tedy spojena spíše s pasivitou než aktivitou a může vyústit i v touhu po klidu řekněme věčném, jako když Darija ze stejnojmenné povídky zatouží uniknout ze šlechtických vazeb a velkoměstského ruchu Petrohradu vůbec, zároveň jako by už ani neměla sílu pro další životní sen: „Půjdu do své ubohé olonecké vesničky. Znáám v lese krásné místo, kam po celý rok nikdo nepřichází. Stojí tam několik modřínů na vršku a je odtamtud na jezero vidět. Stíny oblaků přeletují občas vrcholky stromů a v křoví zašustí někdy plachý krok nějaké zvěře. Tam si lehnu pod nejstarší z těch modřínů a v tom klidném koutku zemřu.“⁴⁷³ Herečka Darija nakonec spáchá teatrální sebevraždu.

Logicky je pak někdy takový „klid“ kombinován s návratem „domů“, ukončením bloudění, uvědoměním si, že hnát se po světě za dobrodružstvími a slávou nemá smyslu. Například Gracian z povídky Večer u Idalie, která je v mnoha Zeyerových postupech přímo demonstrativní, vypráví poučnou povídku o Lu-šengovi, který se až příliš sobecky toužil stát slavným (povídka je příznačně nazvána Sen životem), ale uvědomil si, že nic se nemá přehánět, že může být šťastným i tam, kde je, takže se navrátil do svého domova: „Jak vítal velkou onu sosnu a nízkou pod ní chýž! Lu-šeng byl vyhojen. Netoužil už po slávě a marnosti klamného světa. Toužil po čistotě svého svědomí, po povznášení svého srdce. Vše ostatní žití bylo mu prázdným snem – až na lásku k Vesně, která byla sladkostí v tom krátkém lidského žití snu.“⁴⁷⁴ Gracian vzápětí tutéž myšlenku zopakuje, aby se mohl dvořit své milé Idalii. Tím, že jí vypravoval tento příběh vypravoval částečně i o sobě samém, jak „šťěstlí svoje někde mimo svého nitra pošetile nalézt chtěl“, a když Idalie milostné vyznání opětuje, je obraz milostného souznění podtržen obrazem tiché zahrady, chvějících se stromů a Prahy, od níž „nesl se velký eurythmický šum valící se přes jezy Vltavy.“⁴⁷⁵

Zeyerovi hrdinové mohou spočinout v bílé chaloupce, na zcela konkrétním místě. Samko Pták míří svou trnitou cestou do ráje, což i říká lidem kolem sebe. Po ráji touží i Kristina zázračná, ovšem trochu jinak; Kristina podstupuje obrovská muka a touží po tom, aby dovedla příkladně milovat bližního

⁴⁷¹ ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972, str. 33.

⁴⁷² ZEYER, Julius. Gdoule. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 164–165.

⁴⁷³ ZEYER, Julius. Darija. In: *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884, str. 111.

⁴⁷⁴ ZEYER, Julius. Večer u Idalie. In: *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 357.

⁴⁷⁵ tamtéž, str. 358–359.

svého i Krista. Touží tedy vlastně po určitém duševním stavu, podobně jako Michelangelo ze Sněhu ve Florencii, který prahne pochopit zobrazování krásy. Touha po stavu idyly může tedy být touhou po konkrétním místu i duševním stavu.

Zdá se, že i když je jedním z hlavních Zeyerových motivů cesta (nehledě na míru její metaforičnosti), musíme její význam chápat především v kombinaci s těmito „ideálními“ místy, kterými mohou hrdinové, byť třeba jen v náznaku, překlenout neutěšený stav nebo je mít jednoduše za cíl.

Prostorová a duševní neukotvenost je vždy vyrovnávána zobrazováním prostorů klidu, odpočinku a uskutečněných snů, ať už milostných, ideových či národnostních. Zeyerovo dílo se dotýká napětí mezi přítomností a touhou: Zdaleka ne všichni Zeyerovi hrdinové mají takové štěstí, aby své dosáhli tak, jako vypravěč povídky Gdoule, který se právě vrátil z pravidelné večerní procházky a rozjímá ve své pracovně: „Cosi jako smír se životem a se smrtí ovládá v těch okamžicích mé nitro. To šero citů jest jako venku ten soumrak. Dává všemu své vlastní vzezření, ladí vše ve konejšivou harmonii. Je to hodina pravého oddechu a hodina letu na zlaté nivy ideálu.“⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ ZEYER, Julius. Gdoule. In: *Novelly II*. Praha: Unie, 1914, str. 142.

6. Závěr

Zeyerovo dílo je zakončeno několika tituly s křesťanskou tematikou. Vzhledem k tomu, že Zeyer se v posledních letech života otázkami (osobní) víry zabýval možná intenzivněji než v minulosti, jsou tendence uchopit i jeho dílo jako jakýsi odraz vnitřního zrání autora, který i přes krizi nakonec v Boha uvěřil. Dílo je pak vyloženo jako jakýsi pohyb po vertikále vzhůru, směřování za hledaným cílem. Taková interpretace chápe dílo, jako by kamsi směřovalo.

Tak třeba silně katolicky (nebo řekněme „konzervativně“) smýšlely o Zeyerovy jeho dvě přítelkyně Marie Kalašová a Zdenka Braunerová: „Zeyer psal svou Zahradu mariánskou v posledním čtvrtletí svého života, když se byl vrátil ze svých poutí světem, a naposled z Itálie, do samoty Vodňanské. Umění této země bylo mu branou, jíž duše jeho procházela ku vlastní tvorbě, inspirací, kterou hledal v odkazech věků minulých, v slovu psaném i v umění malířském. Svým duchem nadšeným pro krásu, cítil dobře že klasické umění křesťanské je živou studánkou věčné čerstvé vody, mimo čas i mimo prostor, z které člověk čerpá zdroje pravdy, zdroje darů Ducha Svatého. Cítil ve své krvi odkaz těchto věků, který každý člověk v sobě nosí.“⁴⁷⁷

V tomto duchu chápali dílo nejen současníci jako Braunerová a Voborník („Krista svého sladkého a všeslitovného si našel [Zeyer] sám“),⁴⁷⁸ ale i pozdější vykladači. Dílo se pokusili v jistém smyslu programově „přivlastnit si“ katoličtí kritici, jako Vilém Bitnar (hovoří o Zeyerově „pokorném návratu k mateřské víře“),⁴⁷⁹ autoři kolem revue *Akord*⁴⁸⁰ či – po soudružském ochladnutí vůči Zeyerovi, jímž jako by ani armáda chův nepohnula – Martin C. Putna.⁴⁸¹ Pokračovali tak ve snahách katolíků, kteří usilovali o sblížení se Zeyerem ještě za jeho života. Zeyer se například stýkal se Sigismundem Bouškou⁴⁸² či si psal s Karlem Dostálem-Lutinovem.⁴⁸³ Svou tvorbu sice spojil s jejich časopisem *Nový život*,⁴⁸⁴ nicméně i tak byl k jejich katolicky zaměřeným občanským aktivitám zdrženlivý.⁴⁸⁵

⁴⁷⁷ BRAUNEROVÁ, Zdenka. [Zahrada Mariánská]. Literární archiv Památníku národního písemnictví, č.přir.60/80, č.inv. 1991, uložení 20/D/33. Citováno z opisu textu, který pořídila JEBAVÁ, Barbara. *Estetická kritéria a východiska v literárním odkazu Zdenky Braunerové*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2008. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/146921/ff_m/>.

⁴⁷⁸ VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Praha: Unie, 1907, str. 16.

⁴⁷⁹ BITNAR, Vilém. *Katolicita Julia Zeyera*. Plzeň: Lidová akademie, 1926, str. 17.

⁴⁸⁰ V osmém ročníku je ke stému výročí narození Julia Zeyera věnováno básníkovi celé číslo. Kromě ukázky korespondence Z dopisů Julia Zeyera Josefu V. Sládkovi přispěli úvahami a studiemi ČEP, Jan (Poznamenaný); VODIČKA, Timotheus (Živý Zeyer); VYSKOČIL, Albert (Zeyerovy předmluvy). *Akord*, 1941, 8 (8).

⁴⁸¹ PUTNA, Martin C. Julius Zeyer. In: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha: Torst, 1998, str. 620–635.

⁴⁸² BATUŠEK, Stanislav; SVOZIL, Oldřich; CEKOTA, Petr (eds.). *Přátelství básníků. Vzájemná korespondence Karla Dostála-Lutinova s Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou*. Brno: Host, 1997, 235 s. ISBN 80-86055-19-1.

⁴⁸³ KOHOUT, Štěpán; MAREK, Pavel; SVOZIL, Oldřich. *Korespondence katolické moderny: dopisy Beneše Metoda Kuldy, Julia Zeyera, Josefa Floriana a Karla Dostála-Lutinova z let 1894–1907*. Rosice: Gloria, 2009. 333 s. ISBN 978-80-86760-48-3.

⁴⁸⁴ V roce 1896 zde vyšlo drama *Legenda o rytíři Albanu*, na přelomu let 1896 a 1897 *Zahrada mariánská* třetí Zeyerovou prací pro *Nový život* byla na přelomu let 1900 a 1901 básnická legenda *Pod jabloní*.

Domnívám se však, že takové teleologické výklady jsou spíše lidskou přirozeností, která nám velí pojmát svět kolem nás jako celek. Snažíme se vidět dílo a život jako jednotu, jako příběh se smyslem (a navíc s dobrým koncem), než abychom připustili, že smrt nepřichází tehdy, když uznáme za vhodné, že jsme dostatečně uzráli, ale přichází kdykoli si zamane. Proto je příběh o muži, který hledal, až našel, přinejmenším problematický. Neříkáme to ale, abychom snad přehodnocovali Zeyerův život nebo hodnotili předchozí interpretace jeho díla, o to nám nejde. Spíše zde chceme zdůraznit, že máme-li vidět dílo jako celek, pak nesmíme podlehnout představě, že toto se musí za každou cenu nějak vyvíjet či „zrát“.

Různí autoři, například Pynsent, zdůrazňují, že Zeyerovo zalíbení v katolicismu bylo estetické,⁴⁸⁶ a především upozorňují, že Zeyer byl intelektuálně i duchovně eklektikem:⁴⁸⁷ „Některé ideje prošly sice u Zeyera vlnitou a klikatou linií, ba celá spodina jeho světového názoru [...] jest neustálá a podléhá nárazům a obrátům z různých stran. Idea náboženská prochází u něho celou řadou různých fází, od Opálové misky až k posledním katolickým mystériím, ale je to stále spíše stálé kolísání se a kmitání se mezi různými póly nežli nějaký posloupný organický vývoj.“⁴⁸⁸ I my jsme v Zeyerově próze shledali více proudů a intelektuálních vlivů, křesťanství je jedním z nich. Jak říká Zdeněk Hrbata: „Gotická, mytologická, a nakonec transcendentní mystická syntéza měla překonat analyticko-dekadentní proudy Zeyerovy tvorby. Ve skutečnosti však dekadentní romantismus a idealistický romantismus byly jen větvemi fenoménu ‚romantičnosti‘, který na konci 19. století tvořil východisko, rámec a do jisté míry i hranice Zeyerovy tvorby.“⁴⁸⁹

V naší práci jsme ale navíc ukázali, že Zeyer se věnoval těmto tématům napříč celým svým dílem, a tedy ani uvažovat nějakou jejich časovou posloupnost není na místě. Různá díla přeci mohou být kombinací těchto témat či uměleckých přístupů. V legendě Inultus ze Tří legend o krucifixu zcela jistě můžeme pojmenovat rovinu „gotickou“ (soucit s chudými a trpělivými jako františkánská láska), „mytologickou“ (národní emblémy ve spojení s mýtem o výstupu na Golgotu a přibití na kříži), „mystickou“ (jednorozměrná postava světce-trpitele Inulta), ale i „idealisticky romantickou“ (umění jako krása, pohledy na hvězdnou oblohu) či tu „dekadentní“ (smyslně krutá, při vraždě až vzrušená dona Flavia). Jedním dechem – vzhledem k tomu, jak Zeyer zpracovával své látky – musíme dodat, že

⁴⁸⁵ SKALICKÁ, Vlasta. Julius Zeyer – „náš“ básník Katolický (?). In: *Zajatci hvězd a snů: Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. MUSIL, Roman; FILIP, Aleš (eds.). Praha: Argo, 2000, str. 201–222.

⁴⁸⁶ „Zeyer’s Roman Catholicism is more aesthetic than it is religious.“ Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973, str. 41. Tento výrok Zeyera poněkud psychologizuje a podsouvá nám myšlenku, že jako člověk nebyl katolíkem nebo snad nevěřil v Boha, ale to zde určitě nechceme tvrdit. Více k tomu výše zmíněná Skalická.

⁴⁸⁷ „Zeyer had no specific religious or philosophical ideas of his own; one must realize that he had a much more individual *Weltanschauung* than any other Czech writer of the time. He was an eclectic.“ tamtéž, str. 49.

⁴⁸⁸ KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901, str. 10–11.

⁴⁸⁹ HRBATA, Zdeněk. Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence. In: KRÁL, Oldřich; SVADBOVÁ, Blanka; VAŠÁK, Pavel. *Prameny české moderní kultury I.: Materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.–19.března 1988*. Praha: Národní galerie v Praze, 1988, str. 137–138.

ani z hlediska zobrazených prostorů nedocházelo v jeho prozaickém díle k nějakým zřetelným proměnám.

Z tohoto pohledu eklektické snahy o „syntézu“ je Zeyerovo dílo názorným příkladem prvních projevů modernity v české kultuře. I z pohledu hlavního tématu naší práce, prostoru v jeho prozaickém díle, můžeme tyto projevy vidět, zejména v odmítnutí realistické či naturalistické představy popisu. Zároveň je evidentní, že Zeyerovo dílo je velmi silně zakotveno v kontextu české kultury, což si uvědomíme při jeho častém tematizování otázky české národnosti nebo boje národnostních menšin obecně, ale projevuje se to i stylem vypravěče, který má jakousi obrozenenskou snahu vzdělávat čtenáře o cizích krajích a zvycích.

V této práci jsme se pokusili využít v literární teorii známé přístupy k pojmu prostoru, jež jsme přiblížili v úvodní kapitole, a aplikovat je na Zeyerovo dílo. V těchto jednotlivých přístupech, jsme samozřejmě nemohli dané téma vyčerpat v celé jeho šíři, částečně kvůli rozsahu, částečně kvůli charakteru této práce, proto jsme zpravidla zpracovali jen ty nejdůležitější kapitoly v rámci daného teoretického přístupu k prostoru v literatuře.⁴⁹⁰

Nejprve jsme se věnovali problematice stylu a popisu, kde jsme charakterizovali Zeyerovu **poetiku** a jeho přístup ke zpracovávané látce. Dále jsme využili ustálené schéma klasifikace prostoru z hlediska zařazení do konceptů prostoru vyprávění a do jeho rámce jsme zasadili většinu naší práce. Studovali jsme **klima** („setting“), **místa** („frames“) i **univerzum** Zeyerovy prózy. Na závěr práce jsme se pokusili vztáhnout Zeyerovo dílo k teorii **chronotopu**.

Z hlediska klimatu jsme se dotkli vztahu českého a německého kulturního živlu, který se v Zeyerově próze neustále vrací. Ukázali jsme zde, že jakkoli mohla být Zeyerova tvorba vnímána jako málo česká či nedostatečně vlastenecky horlivá a jakkoli mohl být Julius Zeyer se svým dílem vnímán v české literatuře coby cizorodý či cizácký element,⁴⁹¹ ideové koncepty, které můžeme v jeho díle zpětně

⁴⁹⁰ Kapitolu o „místech“ jsme v předešlé verzi práce původně chtěli členit detailněji. Záměrem bylo pracovat nejen s „místy“, ale i „pohledem“ na ně, zkoumat, jestli je nějaký rozdíl mezi pohlížejícím a pohlíženým. Jednak ovšem není jisté, nakolik literatura 19. století zpracovává problematiku fokalizace, jednak se už tato práce příliš tříštila, protože ty samé zápletky by bylo nutno zkoumat z různých pohledů v různých kapitolách a opakovat to stejně dokola by bylo pro čtenáře vyčerpávající. Dále nesmíme zapomenout, že jsme si v naší práci zúžili zkoumání prostoru na oblast prózy. Abychom byli k Zeyerovu odkazu naprosto upřímní, nesměli bychom zapomenout ani na poezii, zejména epickou, a případně i drama, kde by nás měly zajímat Zeyerovy scénické poznámky, jimiž detailně prokresluje, jak by mělo prostředí hry vypadat. Z důvodu vynechání epické poezie se zde nevěnujeme ani prostoru kostela, i když se toto téma vrací v Zeyerových pracích často. Nezkoumali jsme ani otázku interiérů, kde jsme se obávali příliš banálního výsledku (bohatí mají větší a členitější obydlí než chudí apod.). Zmiňme ještě možnost zabývat se motivikou otevřených a uzavřených oken, setkání u okna, pohledu z něj i do něj, což implikuje otázky „pohledu“ obecně.

⁴⁹¹ O Zeyerově postavení na české literární scéně hovoří výmluvně Bedřich Fučík, když jako by citoval obvyklý názor doby: „Narodil se, žil a psal nějak mimo svou dobu, rozprávěl své rozplývavé sny bez souvislosti a vztahu k současnému životu, cizinec, k němuž třeba zachovat zdvořilou úctu, ale nic víc.“ FUČÍK, Bedřich. Zeyer moderní. In: *Kritické příležitosti I*. Praha: Melantrich, 1998, str. 159. Více o Zeyerově postavení v české

vidět, jako obraz nepřátel českého národa, volání po národním probuzení s poukazem na slavnou minulost či romantizující předpoklad čistého venkovského lidu, jsou hluboce zakotveny v české kultuře.⁴⁹²

K prozaickým místům jsme uplatnili dvojí přístup. Díky **semiotickému přístupu** jsme zdůraznili důležitost konceptů blízkého – dalekého a vysokého – nízkého v Zeyerově tvorbě, což je později ještě zužitkováno ve využití pojmů vertikály a horizontály v kapitole o chronotopu. Za pomoci **tematologického přístupu** jsme interpretovali různé prostory, u kterých se jako zajímavá jevila témata domu, zahrady aj.

V kapitole o univerzu jsme si všimli atmosféry definitivnosti, soumraku a zániku v některých Zeyerových pracích.

Vzpomeneme-li zmínku o textu Karla Hausenblase z úvodu naší práce, který zdůrazňuje potřebu hledat významové kontexty literárního díla, musíme ve shodě s jeho prací o Máchovi konstatovat, že i v próze Julia Zeyera je ústředním kontextem prostor – realizovaný zde tématem cesty. V průběhu naší práce se ukázalo, že motiv cesty nacházíme u Zeyera velmi výrazně jak v jeho vertikální (duchovní hledání), tak horizontální podobě (útěk, vyhnanství, bloudění). Ve všech možných významových nuancích „cesty“ tak můžeme v Zeyerově prozaickém díle sledovat určitý kontrast mezi principem „pohybu“ a „statiky“, které jsou však pouze odlišnou manifestací téhož. Jde o podobný problém, jen s jiným řešením: Buď dochází k pohybu napříč prostorem, nebo se Zeyerovi hrdinové „pohybují“ na místě, meditují uzavřeni ve svém pokoji či ve vězení.

V závěrečné kapitole jsme se zabývali pojmem chronotop. Ten jsme vzhledem k v Zeyerově próze dominujícímu motivu cesty chápali jako vhodný interpretační rámec. Zeyerovy postavy žijí v prostoru, který je „prosycen“ časem, jsou si vědomy historicity i své konečnosti, a proto se často snaží dojít naplnění vlastního života, „osmyslnit“ svoji přítomnost ve vztahu k sobě samým a např. i k národu či jeho historii, nebo jednoduše řešit nějakou otázku, která je trápí. Protože však je tato

literatuře a jeho vývoji píše Fránek a Vlašínová: FRÁNEK, Michal. K povaze a způsobu včleňování Zeyerova díla do českého literárního kánonu. In: ZEMANOVÁ, Zuzana; POŘÍZKOVÁ, Lenka (eds.). *Cizinec - vyhnanec - přistěhovalec: sborník příspěvků z mezinárodního symposia Umění a kultury střední Evropy 2011 [PDF na CD-ROM]*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, str. 59–64. Dostupné z: <http://files.cis.webnode.cz/200000360-831c18416f/Cizinec_vyhnanec_pristehovalec_web.pdf>.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Proměny hodnocení Zeyerova odkazu. In: *Návraty k velkým: sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy (14.-15.9.1999)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. 71 s. ISBN 80-7248-063-4. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/index.php?expand=/sborniky/2000/NKV>>.

⁴⁹² Řečeno historickou terminologií, Zeyerovi je v tzv. národním povědomí přiřazena role, která mu zpětně při hledání jeho místa v tzv. historickém vědomí může náležet pouze coby jakési reziduum literárních polemik a společenského života, nikoli díla samého, které nemůžeme nevidět jako logickou součást české literární či historické tradice druhé poloviny 19. století. Terminologie podle Miroslava Hrocha v kontextu RAK, Jiří. *Bývali Čechové: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H & H, 1994, str. 5.

snaha o naplnění zpravidla vyjádřena jako dlouhá cesta, stává se cíl spíše snem a putování **touhou po ideálu**.

Postavy potulující se světem nebo bloumající městem jsou posledním záchvěvem romantismu, ovšem prosty romantického titánství či vzdoru zároveň výrazem zájmu o svět, který se u těchto postav zračí v jejich neustálé zkoumavosti, „šmíráctví“, touze proniknout „hlouběji“, dovědět se více o komplikovaném dnešku. Zeyerovi vypravěči a hrdinové jednak aspirují na roli cestovatele-buditele, který pomáhá vzdělávat národ a snaží se jej motivovat k lepším zítřkům,⁴⁹³ jednak si nemohou odpustit úšklebek k těm „doma“, pózu jediné (umělecké) opravdovosti, která má svůj výraz i v boji proti realistickému a pozitivistickému naturelu druhé poloviny 19. století. Je to snaha poukázat na pochybnost víry v „realitu“ uměleckou i vědeckou, která do budoucna – už v nepřítomnosti Zeyerovy osoby – má patřit umění v jeho „příklonu ke světu budovanému v kontemplativní izolaci“.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Interpretovat Zeyerovo dílo v duchu národně buditelském není nikterak nový přístup. Zeyerovi vykladači se o to pokoušeli zejména v období na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století. Tehdy to bylo výrazně dobově podmíněno nutností hledat příležitosti k vyjádření dvojsmyslů a jinotajů při boji s protektorátní cenzurou, ovšem na druhou stranu neumožňovalo-li by to Zeyerovo dílo, čitatelé by si jej těžko vybrali. Více viz PAVLINCOVÁ, Helena. Návraty k Zeyerovi v době okupace. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, str. 377–388.

⁴⁹⁴ VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008, s. 13.

Seznam použité literatury

[KOL.]. *Filozofický slovník*. Praha: Svoboda, 1976. 555 s.

[KOL.]. *Město v české kultuře 19. století: [sborník sympozia pořádaného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV u příležitosti 2. ročníku Smetanova festivalu v Plzni ve dnech 4.–6. března 1982]*. Praha: Národní galerie, 1983. 438 s.

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. 245 s. ISBN 978-80-86702-61-2.

BACHTIN, Michail Michajlovič. Čas a chronotop v románu. In: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 222–377 (479 s.).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1982, str. 84–258 (444 s.). ISBN 9780292715349.

БАХТИН, Михаил Михайлович. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике*. In: Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975, str. 234–407 (810 s.).

BALAJKA, Bohuš. Zeyerovo výjimečné postavení v české literatuře. *Tvar*, 5, 1994, č. 11, str. 15–16. Dostupné z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1.1994/11>>.

BARTHES, Roland. Efekt reálného. *Aluze*, 2006, 10 (3), str. 78–81. ISSN 1212-5547.

BITNAR, Vilém. *Katolicita Julia Zeyera*. Plzeň: Lidová akademie, 1926. 30 s.

FRANK, Joseph. Spatial Form in Modern Literature. In: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991, str. 6–66 (202 s.). ISBN 0-8135-1643-9.

FRÁNEK, Michal. K povaze a způsobu včleňování Zeyerova díla do českého literárního kánonu. In: Zemanová, Zuzana; Pořízková, Lenka (eds.). *Cizinec - vyhnanec - přistěhovelec: sborník příspěvků z mezinárodního sympozia Umění a kultury střední Evropy 2011 [PDF na CD-ROM]*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3032-4, str. 59–64 (219 s.). Dostupné z: <http://files.cis.webnode.cz/200000360-831c18416f/Cizinec_vyhnanec_pristehovalec_web.pdf>.

FRÁNEK, Michal. *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2009. 251 s. Vedoucí práce Jiří Kudrnáč. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/39865/ff_d/>.

FUČÍK, Bedřich. Zeyer moderní. In: *Kritické příležitosti I: [studie, stati a recenze z let 1926–1932]*. Praha: Melantrich, 1998, str. 159–165 (367 s.). ISBN 80-7023-270-6.

HAMAN, Aleš. Julius Zeyer – romantik či dekadent? Zeyer a Dostojevskij. In: *Česká literatura 19. století a evropský kontext*. Plzeň: Západočeská univerzita, 1999, str. 133–145 (182 s.). ISBN 80-7082-548-0.

HAUSENBLAS, Karel. Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: GREBENÍČKOVÁ, Růžena; KRÁLÍK, Oldřich. *Realita slova Máchova*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 67–111 (305 s.).

HÄRNIGOVÁ, Jarmila. Blaho v zahradě kvetoucích broskví: Referát o čínské předloze k Zeyerově orientální parafrázi. *Nový Orient*, 1991, 46 (2), str. 44–45. ISSN 0029-5302.

HAVLÍKOVÁ-KOLIHOVÁ, Lenka (ed.). *Julius Zeyer: Radúz a Mahulena: [premiéra 18. června 2009 v Národním divadle]*. Praha: Národní divadlo, 2009. 201 s. ISBN 978-80-7258-318-8.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006. 203 s. ISBN 80-7298-165-X.

HELLMUTH-BRAUNER, Vladimír. Anglická studie o Juliu Zeyerovi. *Česká literatura*, 1975, 22 (6), str. 552–555.

HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1.

- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989. 275 s.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994. 211 s. ISBN 80-85917-03-3.
- HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. 249 s. ISBN 80-86022-04-8.
- HONZÍKOVÁ, Milena. *Julius Zeyer a Vilém Mrštík: Dvě možnosti české moderní prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1971. 95 s.
- HRBATA, Zdeněk. Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence. In: KRÁL, Oldřich; SVADBOVÁ, Blanka; VAŠÁK, Pavel. *Prameny české moderní kultury I.: Materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.–19.března 1988*. Praha: Národní galerie v Praze, 1988, str. 118–140 (388 s.). Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/index.php?expand=/sborniky/1988/PCMK>>.
- HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 315–509 (1051 s.). ISBN 80-7215-244-0.
- HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy: témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany: H & H, 1999. 193 s. ISBN 80-86022-58-7.
- JAIRETH, Subhash. The Chronotope and Its Significance in Literary Narratives. In: *Theatre of the times of Socrates, Lunin and Nero: Time and space in Edvard Radzinskii's trilogy 'Theatre of the Times ...'* Disertační práce. Canberra: The Australian National University, 1996, str. 39–67 (251 s.). Vedoucí práce Rosh Ireland. Dostupné z: <<http://hdl.handle.net/1885/49343>>.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Obnovené obrazy a mýty Julia Zeyera. In: *Stoletou alejí: O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel, 1985, str. 155–164 (292 s.).
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 1078 s. ISBN 80-7106-619-2.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. 271 s. Dostupné z: <<http://eknihy.nkp.cz/search/handle/uuid:ca74f03a-e38d-11e0-a51e-001e4ff27ac1>>. ISBN 978-80-200-1829-8.
- JIROUŠKOVÁ, Jana; PECHA, Lukáš (eds.). *Sběratel Julius Zeyer*. Praha: Národní muzeum, 2008. 223 s. ISBN 978-80-7036-254-9.
- KALINA, Pavel. Zeyer a Klíma: Dvě verze mariánského mýtu. *Tvar*, 1990, č. 34, str. 4–5. Dostupné z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1.1990/34/>>.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. Julius Zeyer. In: *Renaissanční touhy v umění: kritické studie*. Praha: Aventinum (Ot. Štorch-Marien), 1926, str. 117–120 (120 s.).
- KOBLÍŽEK, Tomáš. Intertextualita: genealogie a smysl pojmu. In: *Iliteratura.cz* [online]. Sdružení pro iliteraturu, 21. 5. 2009. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>. ISSN 1214-309X.
- KOUTNÁ, Jana: Zeyerův Dům U tonoucí hvězdy. In: Hejk, Jan; Jedličková, Alice; Fedrová, Stanislava (eds.). *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole: Studentská literárněvědná konference: [Praha, 24. a 25. března 2004]*. Praha, Univerzita Karlova v Praze, 2005, str. 54–60 (232 s.).
- KOŽMÍN, Zdeněk. Báseň a prostor. In: *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995. 635 s. ISBN 80-85639-60-2.
- KREJČÍ, František Václav. *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901. 118 s.
- KREJČÍ, Karel. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975. 391 s.

- KUDRNÁČ, Jiří et al. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009. 480 s. ISBN 978-80-7294-346-3.
- KVAPIL, Josef Šofferle. *Gotický Zeyer*. Praha: Václav Petr, 1942. 102 s.
- KVAPIL, Josef Šofferle (ed.). *Sládek – Zeyer: Vzájemná korespondence*. Praha: ČSAV, 1957. 501 s.
- LISHAUGEN, Roar. Za humny společenské konvence: Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic ve světle queer. In: FEDROVÁ, Stanislava (ed.). *Hodnoty a hranice: Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. 691 s. ISBN 80-85778-51-3. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/index.php?expand=/sborniky/kongres/tretil>>.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Kompozícia slovesného umeleckého diela. In: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. 372 s.
- MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, 2010. 100 s. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/97411/>>.
- MARTEN, Miloš. *Akkord: Mácha - Zeyer - Březina*. Praha: B. Kočí, 1916. 132 s. Dostupné z: <<http://kramerius4.nkp.cz/search/handle/uuid:4485b210-a50c-11e3-b833-005056827e52>>.
- MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“: Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století. In: URBAN, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. [Praha]: Obecní dům, 2006. str. 41–60 (409 s.). ISBN 80-86339-35-1.
- MERHAUTOVÁ, Lucie. Zeyerizující Tereza Riedlbauchová. *Slovo a smysl*, 2011, 8 (16), str. 180–185. ISSN 1214-7915.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Mezi poesíí a výtvarnictvím. *Slovo a slovesnost*, 1941, 7 (1), str. 1–16.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Almanach secese*. Praha: vlastním nákladem, 1896. 79 s.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. 219 s. ISBN 978-80-7363-303-5.
- NOVOTNÝ, Vladimír. Jan Otčenášek: Útěky k sobě, útěky k moři. In: MARTÍNEK, Libor (ed.). *Moře v české a polské literatuře: sborník z mezinárodní vědecké konference: [Opava, 13.–14. listopadu 2007] = Morze w literaturze czeskiej i polskiej: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej: [Opawa, 13–14 listopada 2007]*. Opava: Slezská univerzita, 2009, str. 119–125 (221 s.). ISBN 978-80-7248-565-9.
- NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- PATOČKA, Jan. *Symbol země u K. H. Máchy*. Praha: Václav Petr, 1944. 28 s.
- PAVERA, Libor. Topoi, nebo příbuzná témata? Topika, nebo tematologie? In: POSPÍŠIL, Ivo; ZELENKOVÁ, Anna (eds.). *Myšlenkové toposy literatury v česko-slovenských souvislostech: (minulost a současnost)*. Brno: Tribun EU, 2014, str. 19–28 (260 s.). ISBN 978-80-263-0738-9.
- PIORECKÁ, Kateřina; PETRBOK, Václav (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha: Academia, 2008. 521 s. ISBN 978-80-200-1584-6.
- PIROČKINAS, Arnoldas. Litevské motivy v Zeyerově tvorbě. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*, 1973, 20 (22), str. 83–90. ISSN 0231-7818.
- POUCHA, Pavel. Orientální náměty v díle Julia Zeyera. In: *Světla Východu: výbor z díla s orientálními náměty*. Praha: Svobodné slovo, 1958, str. 535–634 (637 s.).
- PUTNA, Martin C. Julius Zeyer. In: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha: Torst, 1998, str. 620–635 (801 s.). ISBN 80-7215-059-6.

- PYNSSENT, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. Hague: Mouton, 1973. 264 s.
- RAK, Jiří. *Bývali Čechové: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H & H, 1994. 148 s. ISBN 80-85787-73-3.
- RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 342 s. ISBN 978-80-87378-59-5.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. Literární kartografie – mapujeme území. In: AMBROSOVÁ, Veronika et al. *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doležalovi*. Olomouc: Aluze, 2004, str. 175–200 (229 s.). ISBN 80-239-4573-4.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. In: HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 13. 1. 2012 [cit. 27. 7. 2013]. Dostupné z: <<http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=1708>>.
- SKALICKÁ, Vlasta. Julius Zeyer – „náš“ básník Katolický (?). In: *Zajatci hvězd a snů: Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. MUSIL, Roman; FILIP, Aleš (eds.). Praha: Argo, 2000, str. 201–222. ISBN 80-7027-101-9.
- SLANINOVÁ, Petra. *Projevy české secese v malířství, hudbě a literatuře*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2006. 69 s. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/66232/pedf_m/>.
- SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, str. 116–129 (322 s.). ISBN 80-7294-072-4.
- SOUKOPOVÁ, Marta. I láska je důkazem věčného života. In: ZEYER, Julius. *Král a žebračka*. Praha: Aurora, 2000. 150 s. ISBN 80-7299-022-5.
- STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005. 202 s. ISBN 80-7363-008-7.
- STEHLÍKOVÁ Eva. Užití prefigurace a prvky mytologizace v Zeyerově díle. *Česká literatura*, 1981, 29 (1), str. 25–34.
- SVADBOVÁ, Blanka (ed.). *Z lidské sonáty. Korespondence Terézy Novákové*. Praha: Odeon, 1988. 412 s.
- ŠALDA, František Xaver. Několik slov o Juliu Zeyerovi. In: *České medailóny: výbor z kritických studií o české literatuře*. Praha: SNKLHU, 1959, str. 155–164 (304 s.).
- ŠALDA, František Xaver; PISTORIUS, Jiří (ed.). Julius Zeyer. In: *Kritické projevy 5: 1901–1904*. Praha: Melantrich, 1951, str. 24–41 (285 s.).
- ŠALDA, František Xaver; PISTORIUS, Jiří (ed.). *Kritické projevy 3: 1896–1897*. Praha: Melantrich, 1950. 544 s.
- ŠEBESTOVÁ, Helena. Arbesova pravda v rouše nejfantastičtějším: Vznik romaneta newtonův mozek. *Tvar*, 2013, 21, str. 22–23. ISSN 0862-657-X. Dostupné z: <<http://www.itvar.cz/prilohy/764/Tvar21-2013.pdf>>.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Exil jako stav duše. In: TICHÝ, Martin; MARTINEK, Libor (eds.). *Česká a polská emigrační literatura: sborník z mezinárodní vědecké konference = Emigracyjna literatura czeska i polska: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002, str. 84–86 (310 s.). ISBN 80-7248-169-X.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Proměny hodnocení Zeyerova odkazu. In: *Návraty k velkým: sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy (14.-15.9.1999)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. 71 s. ISBN 80-7248-063-4. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/index.php?expand=/sborniky/2000/NKV>>.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s.

- VLČEK, Tomáš (ed.). *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*. Vodňany: Městské muzeum ve Vodňanech, Společnost Julia Zeyera a nakladatelství ERM, 1997. 182 s.
- VLČEK, Tomáš. Výtvarné umění v životě a díle básníka vizí a snů. In: PAZDERA, Jiří (ed.). *Julius Zeyer a výtvarné umění: sochy, obrazy a sny*. Vodňany: Městské muzeum a galerie, 1988. 16 s.
- VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Praha: Unie, 1907. 302 s.
- VODIČKA, Felix. Český literární mýtus o Slovensku. In: *Struktura vývoje: studie literárněhistorické*. Praha: Dauphin, 1998, str. 513–529 (611 s.). ISBN 80-86019-63-2.
- VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008. 273 s. ISBN 978-80-200-1693-5.
- VOREL, Jan. Desakralizace prostoru a ztráta středu v Bělého románu Petrohrad a Zeyerově novele Dům u tonoucí hvězdy. In: *Dialog kultur II, Sborník příspěvků z vědecké konference s mezinárodní účastí*. Ústí nad Orlicí: OFTIS, 2002, str. 233–238 (248 s.). ISBN 80-86042-77-4.
- ZEYER, Julius. [autorský úvod]. In: *Karolinská eposy I*. Praha: Unie, 1906. 592 s.
- ZEYER, Julius. [autorský úvod]. In: *Karolinská eposy II*. Praha: Unie, 1907. 227 s.
- ZEYER, Julius. *Báje Šošany*. Praha: Unie, 1928. 185 s.
- ZEYER, Julius. *Dobrodružství Madrány*. Praha: Unie, 1919. 223 s.
- ZEYER, Julius. *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972. 123 s.
- ZEYER, Julius. *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1917. 324 s.
- ZEYER, Julius. *Gompači a Komurasaki: žaponský román*. V Praze: Unie, 1906. 148 s.
- ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: NLN, 2001. 385 s. ISBN 80-7106-478-5.
- ZEYER, Julius. *Kristina zázračná a jiné práce*. Praha: Unie, 1908. 215 s.
- ZEYER, Julius. *Maeldunova výprava a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906. 140 s.
- ZEYER, Julius. *Novelly Julia Zeyera. I*. Praha: Knihkupectví dra Edv. Grégra & Ferd. Dattla, 1879. 398 s.
- ZEYER, Julius. *Novelly Julia Zeyera. II*. Praha: Eduard Valečka, 1884. 295 s.
- ZEYER, Julius. *Obnovené obrazy. I*. Praha: Unie, 1906. 367 s.
- ZEYER, Julius. *Obnovené obrazy. II*. Praha: Unie, 1906. 342 s.
- ZEYER, Julius. *Obnovené obrazy. III*. Praha: Unie, 1906. 276 s.
- ZEYER, Julius. *Ondřej Černyšev: Román*. Praha: Unie, 1919. 359 s.
- ZEYER, Julius. *Ostatní prósa*. Praha: Unie, 1907. 351 s.
- ZEYER, Julius. *Rokoko. Sestra Paskalina: legenda*. V Praze: Unie, 1906. 129 s.
- ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: Unie, 1913. 378 s.
- ZEYER, Julius. *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Unie, 1906. 358 s.
- ZEYER, Julius. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: Československý spisovatel, 1987. 280 s.
- ZEYER, Julius. *Tři legendy o krucifixu. Dům u tonoucí hvězdy*. Praha: Unie, 1914. 243 s.
- ZEYER, Julius. *Vyšehrad; Troje paměti Víta Choráze*. Brno: Host, 2009. 308 s. ISBN 978-80-7294-331-9.
- ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Unie, 1914. 172 s.
- ZEYER, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha: Vyšehrad, 1990. 155 s. ISBN 80-7021-020-6.

Přílohy

Následující přílohy jednak vymezují, které texty byly vzaty do této práce coby prozaické, jednak umožňují případnému čtenáři se v Zeyerově prozaickém díle zorientovat.

Seznam prozaického díla Julia Zeyera dovoluje nalézt podle abecedy konkrétní text a soubor, do něž byl text později při knižním vydání spisů zařazen, i číslo tohoto spisu. Seznam geografických míst především zařazuje jednotlivé práce na časové ose.

seznam prozaického díla Julia Zeyera

- kompletní seznam próz řazený abecedně, obsahující data prvního, zpravidla časopiseckého vydání a následného vydání knižního
- seznam prozaických svazků v rámci sebraných spisů nakladatelství Unie

seznam geografických míst

- kompletní seznam próz řazený podle data jejich prvního vydání obsahující informaci o tom, kde se geograficky odehrává děj té které prózy

název díla	rok vydání	kde	knižně	v souboru
Aleksej, člověk boží	1899	Světozor	1903	Kristina záračná a jiné práce
Amparo	1892	Lumír	1896	Obnovené obrazy II
Asenat	1895	Lumír	1896	Obnovené obrazy II
Blaho v zahradě kvetoucích broskví	1882	Lumír	1884	Novelly II
Darija	1879	Lumír	1884	Novelly II
Dobrodružství Madrány	1878	Lumír	1882	Dobrodružství Madrány
Donato a Sismonda	1880	Lumír	1884	Novelly II
Duhový pták	1874	Lumír	1884	Novelly II
Dům U Tonoucí hvězdy	1894	Květy	1897	Dům U Tonoucí hvězdy
Evadna	1897	Lumír	1903	Kristina záračná a jiné práce
Feniciin hřích	1888	Květy	1892	Stratonika a jiné povídky
Gdoule	1890	Lumír	1892	Stratonika a jiné povídky
Gompači a Komurasaki	1884		1884	Gompači a Komurasaki
Historie o mrtvém oslu	1885	Pokrok	1892	Stratonika a jiné povídky (Večer u Idalie)
Ištar	1895	Lumír	1896	Obnovené obrazy II
Jan Maria Plojhar	1888	Lumír	1891	Jan Maria Plojhar
Jeho svět a její	1874	Lumír	1879 (1880)	Novelly I
Král Kofétua	1893	Lumír	1894	Obnovené obrazy I
Král Menkera	1880		1880	Báje Šošany
Krásné zoubky	1873	Paleček	1907	Ostatní prósa
Kristík	1900	Dívčí svět	1906	Maeldunova výprava a jiné povídky
Kristina záračná	1898	Lumír	1903	Kristina záračná a jiné práce
Kunálovy oči	1892	Lumír	1896	Obnovené obrazy II
Maeldunova výprava	1896		1896	Maeldunova výprava
Miss Olympia	1874	Lumír	1879 (1880)	Novelly I
Na pomezí cizích světů	1876	Lumír	1882	Fantastické povídky
O velkém bolu Boha Izanagi	1891	Lumír	1892	Stratonika a jiné povídky (Večer u Idalie) + Obnovené obrazy II (2. vydání, 1906)
Ondřej Černýšev	1875	Lumír	1876	Ondřej Černýšev
Opálová miska	1878	Národní listy	1882	Fantastické povídky
Píseň za vlahé noci	1885	Lumír	1896	Obnovené obrazy II

název díla	rok vydání	kde	knižně	v souboru
Pohádka o dobrém careviči Eustafovi	1900	Mladý Čech	1906	Maeldunova výprava a jiné povídky
Rokoko	1885	Lumír	1887	Rokoko
Román o věrném přátelství Amise a Amila	1877	Lumír	1880	Román o věrném přátelství Amise a Amila
Rustem a Sohrab	1898	Květy	1906	Obnovené obrazy II (2. vydání)
Sestra Paskalina	1884	Lumír	1887	Sestra Paskalina
Smrt Evy	1877	Lumír	1880	Báje Šošany
Sníh ve Florencii	1887	Lumír	1892	Stratonika a jiné povídky
Stratonika	1892		1892	Stratonika a jiné povídky
Svědeckví Tuanovo	1898	Osvěta	1903	Kristina záračná a jiné práce
Tankrédův omyl	1891	Lumír	1894	Obnovené obrazy I
Teréza Manfredi	1879	Lumír	1884	Novelly II
Tři legendy o krucifixu	1892	Lumír	1895	Tři legendy o krucifixu
Úvod	1880		1880	Báje Šošany
V soumraku bohů	1895	Květy	1898	Obnovené obrazy III
Vánoční povídka	1879	Lumír	1882	Fantastické povídky
Večer u Idalie	1892		1892	Stratonika a jiné povídky
Vertumnus a Pomona	1893	Lumír	1894	Obnovené obrazy I
Vůně	1892	Květy	1894	Obnovené obrazy I
Xaver	1876	Lumír	1879 (1880)	Novelly I
Z papíru na kornouty	1874	Lumír	1882	Fantastické povídky
Zahrada mariánská	1897/1898	Nový život	1903	Zahrada mariánská
Zrada v domě Han	1881	Lumír	1896	Obnovené obrazy II

jednotlivé svazky sebraných spisů z nakl. Unie

1. Ondřej Černýšev	12. Rokoko. Sestra Paskalina	30.–32. Obnovené obrazy
2.–3. Novelly	13. Stratonika	35. Voborník
4. Dobrodružství Madrány	14. Román o věrném přátelství Amise a Amila	
6. Zahrada Mariánská	17.–18. Jan Maria Plojhar	
7. Kristina záračná a jiné práce	21. Báje Šošany	
8. Fantastické povídky	24. Tři legendy of krucifixu. Dům u tonoucí kvězdy	
10. Gompaci a Komurasaki	29. Maeldunova výprava	

název díla	vydání	seznam geografických míst
Krásné zoubky	1873	Praha, Paříž
Duhový pták	1874	Praha, Bechlín
Jeho svět a její	1874	české město B***, Praha
Miss Olympia	1874	město v j. Čechách, Yorkshire, Toskánsko
Z papíru na kornouty	1874	Žacléř, Tyrolsko, Praha, Olomouc
Ondřej Černýšev	1875	Petrohrad
Na pomezí cizích světů	1876	Paříž, Praha, střední Čechy
Xaver	1876	Malá strana, Šumava, Tyrolsko, s. Itálie, Amerika
Román o věrném přítelství Amise a Amila	1877	Francie, Island, Norsko, Irsko
Smrt Evy	1877	?
Dobrodružství Madrány	1878	Praha, Španělsko
Opálová miska	1878	Indie, Jeruzalém, Praha, Francie
Darija	1879	Rusko, Petrohrad
Teréza Manfredi	1879	Hradčany, Švédsko
Vánoční povídka	1879	Praha, Červený mlýn
Donato a Sismonda	1880	Florence, Pisa
Král Menkera	1880	Egypt
Úvod (Báje Šošany)	1880	Frankfurt
Zrada v domě Han	1881	Čína
Blaho v zahradě kvetoucích broskví	1882	Čína, Krym (Simferopol)
Gompači a Komurasaki	1884	Japonsko
Sestra Paskalina	1884	? (pův. španělská legenda)
Historie o mrtvém oslu	1885	Orient
Píseň za vlahé noci	1885	Japonsko, Kjóto
Rokoko	1885	Dobruvice
Sníh ve Florencii	1887	Florence
Feniciin hřích	1888	Sicilie (Taormina)

název díla	vydání	seznam geografických míst
Jan Maria Plojhar	1888	Praha, Řím, Korfu
Gdoule	1890	Řecko
O velkém bolu Boha Izanagi	1891	Japonsko
Tankrédův omyl	1891	Katalánie, Francie
Amparo	1892	Španělsko (Valencia)
Kunálový oči	1892	Indie
Stratonika	1892	Řecko helénské - Sýrie
Tři legendy o krucifixu	1892	Praha, Španělsko (Toledo), Slovensko
Večer u Idalie	1892	Japonsko, Čína, Praha
Vůně	1892	Tunis
Král Kofétua	1893	? (severská inspirace)
Vertumnus a Pomona	1893	Řím
Dům U Tonoucí hvězdy	1894	Francie (Paříž), Anglie
Asenat	1895	Egypt
Ištar	1895	Sýrie (Babylon)
V soumraku bohů	1895	Island
Maeldunova výprava	1896	Irsko
Evadna	1897	Řecko
Kristina záračná	1898	Lutyč
Rustem a Sohrab	1898	Írán
Svědectví Tuanovo	1898	Irsko
Aleksej, člověk boží	1899	Rusko
Kristík	1900	Francie (Bretonsko), Řím
Pohádka o dobrém careviči Eustafovi	1900	Rusko
Zahrada mariánská	1897/1898	Sinajský poloostrov